This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Vet. Fr. III B 2581.

Jet. Fr. III B 2581.

N° 3162

PROSODIE

DE

L'ÉCOLE MODERNE

IMPRIMERIE DE A. HENRY,
rue Gît-le-Cœur, 8.

PROSODIE

DE

L'ÉCOLE MODERNE

PAR

WILHEM TÉNINT

PRÉCÉDÉE D'UNE LETTRE A L'AUTEUR

PAR VICTOR HUGO

Et d'une préface d'Emile Deschamps

PARIS

DIDIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

—

1844

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
27 OCT 1969
OF OXFORD
LIBRARY

LETTRE A L'AUTEUR.

Saint-Mandé, 16 mai 1843 (1).

J'ai lu, Monsieur, votre excellent travail. C'est mieux qu'une prosodie, c'est un livre. Vous m'y traitez trop bien; voilà ma grosse critique. Je me hâte de vous la

(1) Cette lettre paraissant à une époque rapprochée d'une catastrophe bien douloureuse, il est de notre devoir d'appeler l'attention du lecteur sur la date du 16 mai 1843.

faire. Effacez mon nom le plus que vous pourrez, cela vous portera bonheur.

A cela près, vous avez fait, je le répète, un travail excellent. Vous expliquez à tous ce que c'est que le vers moderne, ce fameux *vers brisé*, qu'on a pris pour la négation de l'art, et qui en est au contraire le complément. Le vers brisé a mille ressources, aussi a-t-il mille secrets. Vous indiquez les ressources au public qui vous en saura gré, et vous trahissez les secrets des poètes, qui ne s'en fâcheront pas. Le vers brisé est un peu plus difficile à faire que l'autre vers; vous démontrez qu'il y a une foule de règles, dans cette prétendue violation de la règle. Ce sont là, Monsieur, les mystères de l'art; mais vous les connaissiez comme poète, avant de les expliquer comme prosodiste. Vous avez fait de beaux vers, et beaucoup, et souvent, et vous comprenez [illegible] que personne combien ce savant mécanisme du vers moderne peut contenir de pensée et d'inspiration. Le vers brisé est en particulier un besoin du drame; du moment où

le naturel s'est fait jour dans le langage théâtral, il lui a fallu un vers qui pût se parler. Le vers brisé est admirablement fait pour recevoir la dose de prose que la poésie dramatique doit admettre. De là, l'introduction de l'enjambement et la suppression de l'inversion, partout où elle n'est pas une grâce et une beauté. Ce sont là, Monsieur, les vérités que vous avez comprises, celles-là et bien d'autres. Vous les enseignez à la foule, et, grâce à vous, ce qui était vrai pour nous poètes, va devenir vrai pour tous les lecteurs. Grand service et grand progrès. Votre livre fera un jour partie de la loi littéraire.

Je vous félicite, Monsieur, de ce beau travail. Jamais les idées n'ont été en meilleur état qu'aujourd'hui. Tous les esprits élevés, honnêtes et droits marchent au même but. La pensée, assurée à l'avenir, conquiert de plus en plus le présent. La grande révolution des idées s'accomplit, aussi irrésistible que la révolution des faits et des mœurs, mais plus pacifique. Les petits esprits seulement criaient

de retourner en arrière, c'est la loi ; ils la suivent ; laissons-les faire. Tout va bien. Continuez, vous, Monsieur, de marcher en avant, avec tout ce qui est noble et généreux, avec tout ce qui est jeune et vivant. Nous serons tous avec vous du cœur et de l'esprit.

Agréez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus affectueux et les plus distingués.

VICTOR HUGO.

DE LA

FORME DANS LES ARTS

ET

PARTICULIÈREMENT DANS LA POÉSIE.

Les arts et les lettres sont la plus belle gloire des nations, comme les plus nobles jouissances des individus. Leur culture est le trait caractéristique de la civilisation; et pourtant, l'instinct et le goût en sont innés chez tous les hommes. C'est une éducation fausse ou incomplète qui dénature ou détourne, dans les enfants, ces exquises prédispositions pour y substituer l'habitude des jouissances grossières ou

futiles. Pourquoi les Grecs appelaient-ils les autres peuples, et les Perses mêmes des *Barbares*? Ces peuples avaient pourtant une organisation politique, des armées, des trésors, du commerce; mais ils n'avaient point d'arts ni de littérature, mais ils n'en goûtaient pas les charmes, et par cela seul, ils méritaient le nom de *Barbares*. C'est ainsi que chaque pays a ses *Barbares* et ses *Grecs*; classification indépendante de la fortune, du rang, de la profession et même d'une certaine instruction. Les esprits qui sentent sont évidemment supérieurs à ceux qui savent. Pour bien évaluer un homme, il ne faut pas considérer sa carrière, son état, ce qu'il fait dans le monde, mais seulement à quoi il s'amuse. Il y a du hasard, de la nécessité, de la spéculation, dans le choix de telle ou telle carrière; il n'y a que la volonté, la préférence naturelle dans le choix des plaisirs. L'homme se juge donc à ses plaisirs comme l'arbuste à ses fleurs.

La poésie est à la fois la plus haute littérature et le premier des arts. Elle agit sur les sens avant d'arriver à l'intelligence. Elle possède l'harmonie et l'idée, la forme et le mouvement, l'image et le sentiment. Ses procédés et ses résultats sont ce qu'il y a de plus complet; de là son importance extrême, qui toutefois reste presque inaperçue de la multitude dans chaque siècle, par la raison même qu'il faut des esprits également complets pour l'apprécier.

Et cependant, les plus grands noms à l'enseigne du génie, que les âges se passent les uns aux autres, sont des noms de poètes : c'est Homère, Sophocle, Virgile, Ovide, Dante, le Tasse, Camoëns, Shakes-

peare, Milton, Lafontaine, Corneille, *et cœtera...*, presque tous proscrits, méconnus ou négligés de leur temps, et qui ont des trônes dans la postérité. N'importe, ces irrécusables exemples sont une expérience perdue pour chaque génération, qui accepte volontiers les grands talents dédaignés ou persécutés par le siècle précédent, pourvu qu'elle ne reconnaisse pas ceux qui vivent au milieu d'elle, et qui seront un jour sa couronne. Ce n'est pas tant injustice et envie que défaut de goût et de connaissance. On est plutôt nul que mauvais; mais cela revient absolument au même.

Pour ne parler que de la France, on aurait donc rendu un immense service aux poètes et au peuple, si on avait pu, par quelque moyen, initier les masses aux secrets de la poésie et d'abord de la versification; car, bien que la poésie puisse exister et existe réellement en dehors du vers, le vers n'en est pas moins son expression la plus habituelle, son suprême langage. Eh bien ! ce sont précisément les vers qui font peur aux gens du monde et qui les découragent de la poésie. En effet, plusieurs d'entre eux prennent grand plaisir à lire le *Tasse* ou *Byron* dans une traduction en prose, qui ouvriraient à peine une traduction en vers, Racine eût-il ressuscité tout exprès pour la leur donner. Racine et les vers ne peuvent avoir tort pourtant! D'où vient donc cette répulsion? De la parfaite ignorance où l'on est, en général, non pas précisément des règles *grammaticales* de la versification, mais de son organisme intime, de ses allures naïves et savantes, de ses tours délicats, de ses consonnances harmoniques, en un mot, de ses *arcanes* sacrés où résident son

OXFORD-TAYLOR INST.

charme et sa puissance, où est l'art enfin. D'un autre côté, ces mêmes personnes qui ne lisent jamais de vers, éprouvent quelquefois une émotion très-vive à les entendre réciter, lorsque le lecteur sait mettre en relief, par la magie de sa diction, tous les prestiges dont ils ne se doutaient pas. De là, certains succès des œuvres poétiques au théâtre. Mais un livre de poésie entre les mains de la plupart des hommes, fort éclairés d'ailleurs, est en quelque sorte comme une partition de musique devant ceux qui ne savent pas solfier. L'excellence des méthodes a peu à peu répandu dans toutes les classes la connaissance et l'amour de la musique. Pourquoi n'en serait-il pas ainsi à l'égard de la poésie — même en vers?

Une bonne méthode poétique, c'est-à-dire une prosodie bien raisonnée, traitant des premiers rudiments de la versification, pour s'élever, de chapitre en chapitre, jusqu'aux formules transcendantes de l'art, est un livre d'éducation qui manque à notre pays. Nous avons des prosodies élémentaires et techniques, qui nous disent combien il faut de pieds dans chaque espèce de vers les plus usités; quel doit être l'entrecroisement des rimes masculines et féminines; ce que c'est qu'une césure et un hémistiche; comme quoi il faut éviter l'hiatus et l'enjambement; de quel nombre de vers se composent le sonnet et le rondeau, etc... Mais, comment ces pieds doivent-ils marcher selon les genres et les sujets; comment faut-il rimer; quelles sont les rimes à rechercher et celles à éviter, pour faire d'une chaîne une parure; quelle est la grâce ou le pouvoir des rhythmes, des césures mobiles, des re-

jets étudiés, etc.? Aucune prosodie ne nous dit rien de cela, et c'est cela qui est tout. Nous avons aussi des *rhétoriques* qui donnent des exemples plus ou moins heureux, plus ou moins complets des différents genres de poésies; mais comme elles ne joignent point d'argumentation, de démonstration à l'appui, ce sont des exemples sans utilité pour l'enseignement du *beau* poétique. Avec des prosodies trop matérielles et des *rhétoriques* trop vagues, l'esprit flotte et se fatigue entre des règles arides sans application, et de vaines citations sans analyses normales. On sent qu'il y a dans cette région la place d'un livre très-utile et très-intéressant; mais ce livre ne pourra être fait que par un poète, doué de l'esprit critique et de la philosophie de son art. La réunion de ces conditions est indispensable; voilà pourquoi une vraie prosodie a été si longtemps à se faire.

Et il ne faut pas croire qu'elle ne serait profitable qu'au public, ce qui cependant donnerait déjà assez d'extension à ses bienfaits. Elle serait encore d'un grand profit pour les jeunes poëtes. Sans doute la forme toute seule n'est rien; mais, dans les arts, il n'y a rien sans la forme. Sans doute aussi tout poète de génie crée sa forme avec son œuvre et au niveau de sa pensée; mais il est des poètes qui, sans être des génies créateurs, ont plus d'idées, de sentiments et d'imagination qu'il n'est nécessaire pour vivre dans la mémoire des hommes, et dont le nom meurt tout jeune, faute par eux d'avoir su jeter les élans de leur verve dans les moules conservateurs; faute d'un bon système de versification; faute, en un mot, de guides et d'avertisse-

ments. La poésie, on ne saurait trop le répéter, c'est l'indépendance de la pensée et de l'imagination, avec une soumission fanatique à la forme. Voyez Virgile, Horace, Dante. Une bonne prosodie, comme nous la voulons, offrirait donc de grands secours aux jeunes esprits qui se dirigent vers la poésie, en écartant leurs premiers pas des fausses routes, des mauvaises manières dont on se tire plus tard si difficilement, — quand on s'en tire.

Les professeurs et les critiques y trouveraient également de bien précieux avantages. Il en est parmi eux d'une instruction littéraire très-étendue et très-solide, d'une très-haute portée d'esprit, et d'un talent d'écrire du premier ordre, et qui cependant sont gênés, on le sent, quand ils ont à parler d'ouvrages de poésie; aussi en parlent-ils le moins possible; ils n'osent pas trop s'y hasarder. La science de l'art leur manque. Qu'une prosodie bien faite vienne à paraître, et qu'ils s'appliquent à l'étudier avec leur vive intelligence, il ne leur manquera plus rien.

Et certes, le moment est bien opportun pour la publication d'un pareil travail. Les règlements doivent arriver après les œuvres. Or, depuis André Chénier jusqu'à aujourd'hui, tous les secrets du rhythme et de la facture ont été retrouvés ou révélés par quelques hommes supérieurs, et mis en œuvre par de beaux talents. Les grandes formules poétiques du XVIe et du XVIIe siècle ont été continuées et complétées admirablement de nos jours. Il ne reste plus qu'à en faire le procès-verbal éloquent. Nous ne l'attendrons pas longtemps : M. Wilhem Tenint s'en occupe. Mais, en atten-

dant, voici quelques considérations, qui mériteraient peut-être qu'une plume habile les développât :

. . . . . .

. . . . . .

La poésie a ses mélodistes et ses harmonistes, ses dessinateurs et ses coloristes, comme la musique et la peinture. Il n'est donné qu'à bien peu de génies de réunir au même degré les deux manifestations de l'art. Ainsi, Raphaël est supérieur par le dessin, et Cimarosa par la mélodie, comme Rubens par la couleur, et Beethowen par l'harmonie. Cette division existe également dans l'art d'écrire, et surtout d'écrire en vers. Les uns, emportés par l'idée et la passion, ne sont pas essentiellement préoccupés de la forme et du rhythme ; les autres, au contraire, *écornent* quelquefois leur pensée pour la faire entrer dans leurs moules merveilleusement ciselés. — Cependant, aucun talent vrai n'est dépourvu de l'une ni de l'autre partie de son art; ce n'est qu'une question de plus ou de moins; et si une qualité domine, l'autre se trouve toujours en bonne proportion. Sans cela, on serait un talent manqué. En effet, — pour nous en tenir à la poésie, — des moules sonores et brillants, avec des pensées vulgaires, ne seraient autre chose qu'une liqueur insipide renfermée dans un vase précieux ; et, par contre-coup, de belles idées *ballottant* dans un vers mou, dans une strophe débile, ressembleraient à un vin généreux qui s'évapore et perd sa valeur dans un vase fêlé ou mal fermé. Les poètes de l'école de Voltaire ayant presque entièrement abandonné la forme, la poésie s'en allait de

toutes parts, lorsque nos jeunes poètes, heureusement réactionnaires, l'ont ramenée dans les canaux dorés de ses rhythmes primitifs : coupes étudiées ou hardies, tours variés, harmonie pittoresque, coloris prismatique, élégante opulence de la rime, sobre liberté de l'enjambement, travail curieux et charmant du vers et de la période; toute la magie du style et de l'art a été déployée depuis un quart de siècle parmi nous. Peut-être même quelques adeptes trop fervents, ou quelques talents incomplets, trouvant à leur disposition et sous leur main le procédé poétique, *la machine à versification*, les ont-ils imprudemment employés à chanter sans rien dire, à répandre de vives couleurs sur des traits vagues et effacés; si bien qu'ils nous ont donné des palettes au lieu de tableaux ! De là, car un excès produit toujours son contraire, cette tendance qui se manifeste, à l'heure qu'il est, chez plusieurs beaux talents, vers la manière lâchée du XVIIIe siècle. Tout n'est qu'action et réaction. C'est aux esprits sages à tenir un juste équilibre entre ces extrêmes; à ne pas adopter la négligence inélégante, en haine de la parure affectée; à ne pas se jeter dans un abîme par la crainte d'un écueil.

. . . . . .

. . . . . .

La France a eu sa poésie avant d'avoir sa langue; ses chants inspirés sur un instrument imparfait ou à demi barbare. — Clément Marot, Du Bellay, Ronsard, Remy Belleau, D'Aubigny, et quelques autres poètes de *La Pléïade* du XVIe siècle, étaient, à vrai dire, des Théocrite, des Horace, des Tibulle, pour la grâce, la verve, la fraîcheur et le coloris. Ils se

servaient miraculeusement d'un idiôme rebelle et d'une grammaire défectueuse, sans avoir pourtant la force ou la volonté de les régulariser et de les épurer. — Enfin, *Malherbe vint*, et la belle langue française avec lui..... Mais la poésie s'en alla peu à peu, à mesure que le langage se perfectionnait; l'instrument fut créé, mais il ne se créa plus guère de mélodies; le chantre avait fait place au luthier. Il n'y eut (dans la poésie non dramatique) d'autre exception que La Fontaine; mais ce poète, le plus grand de tous, ne doit compter dans le XVIIe siècle que chronologiquement. Son génie, son style, appartiennent au XVIe. — Phénomène bizarre dans l'histoire des littératures! La poésie et la langue françaises sont nées à un siècle de distance, et n'ont presque jamais pu marcher ensemble (si ce n'est au théâtre) jusqu'à notre époque, où elles se sont enfin reconnues et embrassées sous la lyre d'André Chénier, pour ne se plus quitter. — C'est que, dès l'origine, nous avons manqué d'une épopée. Il n'appartient qu'au poète épique de créer à la fois la langue et la poésie d'un peuple.

L'*épique*, le *lyrique*, l'*élégiaque*, c'est-à-dire ce qui est la poésie même, étaient les parties faibles de nos deux siècles classiques. L'honneur de ces trois genres suprêmes, comme nous l'avons dit dans le temps des grandes querelles, revient presque en entier aux poètes de notre âge, assertion qui a passé à l'état d'article de foi, depuis que M. Villemain, dans son dernier rapport académique, l'a consacrée par l'autorité de sa parole de grand-maître dans la littérature comme dans l'université.

. . . . . .

. . . . . .

Autant d'écrivains de talent, autant de styles; autant de vrais poètes, autant de systèmes de versification. Il y a cent façons d'écrire très-bien; il n'y a que deux manières de très-mal écrire : c'est d'écrire comme tout le monde, ou de tâcher d'écrire précisément comme quelqu'un. Il faut étudier les maîtres et non calquer leurs œuvres; et il y a des gens qui se croient sérieux et qui croient qu'il n'existe qu'un vrai type de versification ou de style. Nous en connaissons qui voudraient, par exemple, que Racine eût écrit les tragédies de Corneille, et Massillon les oraisons funèbres de Bossuet!

. . . . . .

De nos jours, on a rendu au vers l'indépendance de la césure et de l'enjambement; ce vers renouvelé nous paraît le seul possible pour le récit poétique; les repos réguliers et les formes carrées des autres vers ne peuvent être employés continuellement dans un poème de longue haleine sans une fatigue énorme pour le lecteur. D'ailleurs, un mode n'exclut pas l'autre; c'est tout bénéfice. L'art est de les combiner et de les faire jouer dans des proportions et à des distances justes et harmoniques. Lorsqu'après une page de narration écrite en vers si faussement nommés prosaïques, se trouve une suite de vers pleins et cadencés, comme ceux de l'école classique, ils se détachent avec bien plus de grâce et de noblesse. C'est un chant suave et pur qui sort d'un récitatif bruyant et agité.

. . . . . .

La poésie, ou plutôt la versification, dans chaque langue, affecte deux formes essentiellement dis-

tinctes : le grand vers (*l'hexamètre* chez les latins, ou l'*alexandrin* chez nous) et les rhythmes ou strophes. Dans tous les siècles, dans tous les pays, on trouve, pour les procédés de la forme du moins, des Virgile et des Horace, des Racine et des Malherbe. Les écrivains, et plus particulièrement les poètes du siècle de Louis XIV, avaient le culte de la spécialité. Chacun ne s'appliquait guère qu'à un genre qu'il portait à la perfection possible ; depuis, les digues ont été rompues, et des modèles en tout genre étant là pour servir de phares, il faut qu'un poète actuel, sous peine de passer pour un talent incomplet, tout en adoptant de préférence telle manière ou telle forme, se soit essayé dans toutes avec succès. Il faut que chacun soit familiarisé avec tous les caprices des rhythmes comme avec les allures plus simples du grand vers. — Et cela est également nécessaire aux amateurs pour leurs plaisirs, et aux professeurs et aux critiques pour l'utilité de leur parole et de leurs écrits.

. . . . . .

. . . . . .

Et maintenant bien des gens diront : rêveries ou puérilités que toutes ces choses ! A quoi sert tout ce bagage poétique dans un siècle qui l'est aussi peu que le nôtre ? Bien des gens diront là une grande fausseté. Notre public n'est pas poétique, il est vrai, c'est-à-dire qu'il n'est pas encore poétisé ; mais cela lui arrivera bientôt. La poésie est dans l'air depuis quinze ans, c'est une affection endémique. Elle a d'abord frappé les sujets prédisposés ; puis, de ces cas isolés, elle se propage déjà et se propagera longtemps dans les masses de la nation. D'ail-

leurs, une époque doit s'appeler savante', philosophique ou poétique, lorsqu'elle a de grands savants, de grands philosophes, de grands poètes, sans qu'on ait égard au nombre des adeptes. Un siècle, une nation, c'est quelques hommes, c'est quelquefois un homme seul. Les précurseurs inspirés marchent, le reste de l'humanité suit comme il peut. Oserait-on dire (s'il était permis de comparer les choses profanes aux choses saintes et divines) que les premières années du christianisme n'étaient pas une époque chrétienne, parce qu'il n'y avait encore qu'une petite phalange des disciples de l'Évangile? Ce n'est pas le nombre, c'est la ferveur qui fait la force véritable. Certes, on ne niera pas nos grands poètes contemporains et l'enthousiasme de leurs admirateurs; donc, notre siècle est un siècle poétique, en dépit de tout le prosaïsme de la foule.

ÉMILE DESCHAMPS.

INTRODUCTION.

Deux écoles existent, on ne peut le nier.

Certaines personnes disent : ce sont des questions depuis longtemps débattues et vidées ; les jours de luttes sont passés ; faisons un traité d'alliance : nous vous céderons deux ou trois points de notre territoire classique, vous nous laisserez occuper deux ou trois de vos forteresses, et tout sera fini.

Oh ! que non pas ! Les hommes peuvent se lasser, laisser tomber leurs armes et désirer la trève ; mais les questions ennemies restent toujours en guerre, sur pied et armées, toutes prêtes à changer en agression leur inaction momentanée.

Il existe donc deux écoles, quoi qu'on puisse

faire et dire, et nous irons plus loin, IL A TOUJOURS EXISTÉ DEUX ÉCOLES.

En ce monde, non-seulement les intelligences ne sont pas douées de facultés d'une puissance égale, mais encore il ne leur a pas été accordé à toutes le même nombre de facultés.

Il y a les natures complètes.

Il y a les natures incomplètes.

Les natures complètes dominent toutes les hauteurs. Elles ont la puissance de la pensée, la puissance de la forme, la puissance de la couleur; — ce qui constitue, comme nous le disions ailleurs, la TRINITÉ DE L'ART.

Tandis qu'il est des natures incomplètes qui n'ont :

Les unes que la pensée, — et alors elles nient la forme et la couleur.

Les autres que la forme, — et alors elles tiennent peu compte de la pensée, et la couleur leur est inconnue.

Les troisièmes enfin n'ont que la couleur, — à laquelle elles sacrifient tout.

On est encore incomplet, quand on ne possède que deux de ces trois facultés, dont la réunion est le BEAU COMPLET.

Celui qui a la pensée religieuse, qui sent la nature et qui comprend l'humanité, — l'huma-

nité dans ses grandeurs et dans ses misères, en ce qu'elle a de sublime comme en ce qu'elle a de petit, quand elle souffre et pleure, ou bien quand elle est joyeuse et rit, — celui-là est un génie complet, car il peut s'inspirer de DIEU, de la NATURE, de l'HOMME. Aussi, dans ses œuvres, revivra comme une sorte de création en petit, ayant toutes les faces et recevant toutes les lumières ; aussi, complet par la pensée, il sera complet par la couleur et par la forme.

Au contraire, celui qui a été créé incomplet ne reproduira qu'une face, qu'un rayon, et tout naturellement il niera ce qui est complet. Celui-là, qui a la vue basse, criera tout haut que l'horizon finit où s'arrête sa vue, et ne voudra pas croire que d'autres découvrent plus loin que lui.

Les natures complètes comprennent tout.

Les natures incomplètes sont exclusives.

Ces divisions, qui sont dans la nature humaine, ayant toujours existé, il est donc vrai de dire qu'il y a eu toujours deux écoles, et que ce n'est point là un fait nouveau.

Ainsi Homère, nature éminemment complète, appartient à cette école qu'on nomme romantique, et qui est, à proprement parler, l'ÉCOLE DE L'ART COMPLET.

Mais, diront les partisans de l'autre école, nous avons toujours admiré Homère comme un des nôtres ; votre définition ne saurait se supporter; c'est dire que vous avez seuls l'intelligence, et que les autres en sont dépourvus.

Qu'on attende un peu avant de se récrier. Nous avons des convictions trop vraies et trop profondes pour jamais employer l'injure; nous la laissons à ceux qui n'ont pas de meilleures raisons.

Après Homère est venu un homme dont le nom est resté à jamais flétri, et qui pourtant vaut mieux que sa réputation ; cet homme, c'est Zoïle, qui ne fut pas, comme on le croit, un critique absurde ; Zoïle protesta contre Homère au nom du *bon goût*; il POSAIT L'ÉCOLE CLASSIQUE, il reprochait au poète les termes bas (le mot propre) et s'égayait fort sur tous les endroits de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* qui lui paraissaient vulgaires. —Plus tard, Longin fit, mais avec plus de ménagement, les mêmes reproches à Homère; toujours cette haine du mot propre, de la couleur et de ce qu'ils appellent la trivialité. Plus à l'aise vis-à-vis d'Hérodote, il le blâme amèrement d'avoir, dans la description d'une tempête, employé le mot *ballotté*. —Ce mot est trivial pour Longin ; il est admirable et très-noble pour nous.

Interrogez tous les classiques de bonne foi ; ils ne pourront nier qu'ils font tous semblable réserve; ils vous diront : que sans doute Homère est un génie immense, mais que beaucoup de défauts contre le goût gâtent ses ouvrages ; que Longin a bien posé les lois du sublime, et qu'un grand auteur qui observerait exactement ces lois serait, sous le rapport de l'exécution, supérieur à Homère. Vous arriverez enfin à reconnaître qu'ils ne comprennent pas plus Homère que Shakespeare. Aussi, qu'un professeur fasse une traduction du chantre de l'*Iliade* (on peut s'en assurer par toutes les traductions qui existent), il cherche à voiler la bassesse des expressions, à soumettre le plus possible ce génie vrai et complet aux lois du *bon goût*, et la tâche est rude.

Vous le voyez, dès l'origine des littératures, deux écoles bien distinctes [1].

En face de la nature complète d'Homère, qui a la pensée, la forme et la couleur, les natures incomplètes de Zoïle et de Longin, à qui manque surtout la couleur et qui commencent à poser les règles étroites du bon goût.

Voilà l'école classique, à laquelle on com-

[1] S'il nous est donné les loisirs et la force, nous formulerons plus-tard cette pensée, avec tous les développements qu'elle comporte, dans un ouvrage de critique générale.

prend que beaucoup de gens appartiennent; il n'y a pas chez eux absurdité; il y a étroitesse d'esprit, voilà tout; ils peuvent comprendre certaines beautés d'Homère, mais ils ne les comprennent pas toutes.

Revenons à notre littérature : Au dix-septième siècle, lorsque Molière apparut, cet homme complet effaroucha toutes les natures incomplètes; il était trop haut placé pour être tout d'abord compris; il eut contre lui de nombreux ennemis, toutes ces intelligences anguleuses où ne pouvait pénétrer qu'un unique et faible rayon de son génie entouré de rayons. Les natures incomplètes étant en majorité formulent, nous l'avons vu, des lois générales qu'elles appellent le *bon goût;* or, en le mesurant à cette étroite mesure, elles le jugèrent de *mauvais goût*. Comment donc? Un homme qui se moquait des règles établies, qui faisait parler ses personnages comme on parle, n'écrivait certes pas dans les lois du beau style; on pouvait tout au plus lui reconnaître quelques beautés, mais cachées sous une enveloppe grossière.

Molière pourtant a triomphé, parce que le génie triomphe toujours, si antipathique qu'il soit à la populace littéraire. De nos jours, tout le monde l'admire, parce que ses ouvrages sont

consacrés par le temps ; mais s'il lui était donné de revenir sur la terre, avec tout son génie, il trouverait les mêmes ennemis; la moitié de ses admirateurs se ligueraient aussitôt contre lui; toutes les natures incomplètes se jeteraient sur son chemin pour le poursuivre de leurs sarcasmes et l'accuser de mauvais goût.

Puisque nous avons nommé Molière, il est bien vrai de dire que la moitié de ses admirateurs d'aujourd'hui ne le comprendraient pas; car, précisément, la moitié du public ne le comprend pas, même en dépit de la consécration.

Ainsi, Molière a dit : « Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours... »

Et plus loin : « Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnement pour nous empêcher d'avoir du plaisir. »

Or, dans ces deux phrases est toute la poétique de Molière, contre laquelle une école, qui prétend admirer Molière, s'inscrit en faux tous les jours.

De plus, Molière a fait *Don Juan* ou le *Festin de Pierre*, véritable drame où le grotesque se mêle au tragique dans les conditions de l'hu-

manité, et les faux admirateurs de Molière repoussent le drame.

Molière, du temps de Louis XIV, était donc d'une école, l'école des génies complets, à laquelle ont appartenu Corneille, Pascal, La Fontaine, Régnier, madame de Sévigné, etc.

On ne peut nier que Racine, malgré tout son génie, fut dans toutes ses œuvres (nous en exceptons les *Plaideurs*) le chef de l'autre école.

Posez cette question aux partisans de la vieille école : qui, de Molière ou de Racine, est le plus grand pour la forme? Et vous les embarrasserez fort. — Molière, vous répondront-ils, a plus de génie, il est plus profond. — Nous le savons bien ; mais il s'agit de la forme. — Oh ! quant à la forme, Racine est beaucoup plus pur, plus élégant, et de meilleur goût.

Vous arriverez toujours à arracher aux gens de bonne foi cet incroyable aveu ; les classiques croient admirer Molière, et nous savons bien qu'il n'en est rien, puisqu'ils ne reconnaissent pas qu'à toutes ces autres supériorités, Molière joint une immense supériorité comme forme, puisqu'ils ne sont pas frappés des différences profondes qui séparent la nature grandiose, large, franche, osée de l'auteur de *Tartufe*, et la nature élégante, voilée et timide de Racine.

Mettre ces deux hommes-là au même niveau, c'est ne comprendre ni l'un ni l'autre.

Il est vrai, pour répondre d'avance aux objections qui ne manqueront pas de trouver prise à une théorie nécessairement tronquée dans cette introduction, il est vrai qu'il est des natures incomplètes qui, tout incomplètes qu'elles sont, se révèlent pourtant plus grandes que d'autres natures à qui la pensée, la forme et la couleur ont été données, mais à une faible puissance, ou qui, par suite des préjugés de leur temps ou d'autres circonstances, n'ont pu se développer. Ainsi, Racine, incomplet, s'est fait admirer par ses défauts mêmes, par cette délicatesse qui, chez lui, était manque de force et de largeur. — Mais toute nature complète qui a grandi dans les conditions atmosphériques favorables pour les fleurs de l'intelligence, est supérieure à Racine. — Ainsi Corneille, ainsi Molière.

Pour compléter ces exemples :

Régnier est de la première école ; Boileau appartient à la seconde.

Théophile, qui disait :

> Je veux faire des vers qui ne soient pas contraints.

Est de la première ; Malherbe est de la seconde.

La division se retrouve toujours.

Au dix-huitième siècle, deux écoles également : Rousseau et Diderot ne comprenaient pas l'art à la façon de La Harpe et de Voltaire lui-même, qui n'était qu'un génie incomplet, bien qu'il ait essayé de l'universalité, et cela parce que, dans chaque genre, il n'apporta que l'incomplet.

A quelque époque de l'histoire littéraire qu'on remonte, on retrouve toujours cet éternel antagonisme des deux écoles, des natures complètes et larges, ayant, comme nous l'avons dit, toutes les faces, et des natures incomplètes qui n'en ont qu'une ou deux.

Les unes sont les diamants où scintillent toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.

Les autres sont les pierres précieuses qui brillent aussi, mais n'ont qu'une seule couleur.

Quelques écrivains illustres ont prétendu que le romantisme n'est autre chose que le déplacement du point de vue poétique, survenu par suite de la destruction du paganisme et de l'avènement d'une religion spiritualiste. Le romantisme est plus ancien.

Sans doute la religion du Christ a bouleversé le monde des pensées, et percé des échappées nouvelles sur les sphères idéales ; mais cette révolution sublime, si grande et si importante

sous le rapport philosophique, n'a changé rien aux questions purement littéraires.

De tous temps les romantiques ont été les natures complètes. Dater leur école du christianisme, c'est une erreur contre laquelle nous nous inscrivons, au nom de ceux-là mêmes qu'on regarde comme les chefs de l'école moderne.

Le christianisme a renouvelé la pensée et n'a point touché à la forme.

S'il était vrai que ce qu'on appelle le romantisme fût la littérature créée par le christianisme, il s'ensuivrait que le poète si chrétien d'*Athalie* et d'*Esther* serait romantique; et, en vérité, il n'en est rien. Il avait assez de génie pour l'être; mais l'influence des *gens de goût* et les préjugés l'en ont empêché.

Oui, cent fois pour une, tous les grands génies ont eu la pensée, la forme et la couleur, et une de nos éternelles surprises, c'est qu'une foule d'esprits étroits qui ne savent que se traîner comme des invalides dans un cercle restreint de règles absurdes, vieilles forteresses défoncées partout, c'est que de tels hommes, disons-nous, osent prétendre qu'ils comprennent Homère.

A celui qui n'admire pas Shakespeare, nous refusons la faculté de pouvoir comprendre le gé-

nie profondément vrai et grandiose du chantre de l'*Iliade*.

Ainsi, on le voit, nous n'admettons pas la discussion sur ce qui est l'essence de l'art. Vienne vers nous un aveugle qui, en plein jour, nous crie : il fait nuit ! nous nous contentons de nous apitoyer sur lui et de dire, à part nous : il est aveugle. De froids rhéteurs, doués de quelques facultés d'analyse, raillent avec plus ou moins d'esprit ce qui, selon l'expression de Molière, *nous a pris aux entrailles;* nous nous sentons une plus grande pitié encore, et nous disons : ils n'ont point d'ame. Nous n'avons pas la prétention de donner du cœur à ceux qui en sont dépourvus, et de guérir la cécité ; nous reconnaissons le nombre assez grand des natures incomplètes ; nous croyons que tel développement qui soit donné aux saines idées littéraires, il y aura toujours des esprits étroits, et que, pour dix Dorante (*Critique de l'Ecole des Femmes*), se trouveront éternellement vingt Lisidas sans cervelle. Aussi, ne nous adressons-nous qu'aux hommes intelligents, à ceux qui, auteurs ou lecteurs, ont les facultés nécessaires pour bien faire ou pour bien sentir; c'est à eux que nous dédions ce livre, dont nous allons essayer de prouver l'utilité.

Nous parlions tout-à-l'heure des natures com-

plètes et des natures incomplètes. Les natures complètes s'inspirant d'une pensée plus puissante, ont dû trouver nécessairement une forme plus puissante aussi. C'est cette forme que nous allons étudier, pour ce qui touche à la versification.

Jusqu'à ce jour, la nouvelle école, c'est-à-dire l'école qui s'est inspirée des seuls vrais principes de l'art, a mis en pratique une forme splendide, en harmonie avec sa pensée plus large; mais n'ayant pas formulé les règles que, d'ailleurs, on trouvait appliquées dans ses ouvrages, ou ne les ayant formulées qu'accidentellement, isolément, dans des articles de journaux ou des préfaces, les jalons du chemin tracé disparaissaient, de sorte qu'il semble à beaucoup de personnes qu'elle n'a suivi que les lois de sa fantaisie, et que les quelques doctrines qu'elle a mises en avant sont sans aucune corrélation et ne peuvent se réunir en un corps de doctrines.

Le contraire est la vérité.

Nous ne nous occupons donc dans ce livre que de questions de forme, et il est bien entendu qu'elles nous paraissent secondaires auprès des questions de pensée.

Si secondaires qu'elles sont, elles ont une importance immense. C'est, disions-nous quelque part, l'argile avec laquelle Prométhée fit

l'homme ; — l'argile n'eût pas été homme sans le rayon ; le rayon n'eût pas été ame sans l'argile.

Nous ne pouvons, d'ailleurs, que répéter ce que disait M. Sainte-Beuve à ce sujet, il y a dix ans environ :

« Parce qu'on donne certains conseils de « style et qu'on révèle certains secrets nou- « veaux de forme, on ne prétend pas contes- « ter la prééminence des sentiments et des « conceptions ; et si l'on ne juge pas à propos « d'en parler, c'est que la critique éclairée des « disciples de madame de Staël laisse peu à « dire sur ce sujet, et que les idées en circula- « tion touchant la *vérité locale*, la peinture « fidèle des caractères, la naïveté des croyan- « ces, le cri instinctif et spontané des passions, « sont plus qu'il n'en faut au génie, sans pou- « voir jamais suffire à la médiocrité. Quant aux « détails techniques dont il s'agit, au contraire, « le génie n'est pas tenu de les deviner du pre- « mier coup, et, lorsqu'on l'en aura averti, il ne « sera ni moins grand, ni moins libre pour s'y « conformer. »

Il n'a jamais été fait de prosodie française qui eût quelque valeur. Des grammairiens, des professeurs, des faiseurs de dictionnaires, des éplu-

cheurs de mots, ont bien réuni un certain nombre de lois vulgaires, de tous connues, et tout au plus consultées par des élèves de sixième qui commencent à aligner de la prose.

Dans ces petits traités, aucune des lois fondamentales de la versification n'a été indiquée, les prosodistes dont nous parlons ne les soupçonnant pas.

Ainsi, nulle part n'a été étudiée la théorie si importante des vers simples et composés, théorie qu'une étude même superficielle du vers fait découvrir, et qui est la clef du vers alexandrin brisé.

La question de la richesse de la rime n'a jamais été abordée franchement.

Celle du son de la rime est traitée dans cette prosodie pour la première fois.

Aucun prosodiste n'a fait mention de la césure mobile des vers de six, sept, huit et dix pieds, ni par conséquent de la césure mobile de l'alexandrin.

Le vers de onze pieds, dont La Fontaine a fait usage, n'est pas même cité.

Nulle part le vers de douze pieds brisé n'a été étudié.

Silence absolu sur l'enjambement et sa nécessité dans le *vers parlé*.

Enfin, quelques mots sur quelques rhythmes, quand les rhythmes sont si nombreux et qu'il est si important de les connaître à fond.

Nous l'avons dit, les prosodies qu'on a faites jusqu'à ce jour ne s'adressaient qu'à des écoliers tout-à-fait ignorants sur la matière.

Mais il est des gens de talent dont les vers n'ont jamais une syllabe de trop et sont toujours suffisamment rimés ; ces gens-là, pourtant, ne savent pas faire les vers. Ils ignorent complètement ce que c'est que la forme.

Il restait donc à faire une prosodie qui pût remplir un double but :

Elle devait être destinée aux jeunes gens qu'il importe d'initier tout d'abord aux secrets de la forme, afin qu'ils ne tombent pas dans de déplorables erreurs de procédé, *première manière* qu'il est bien difficile d'abandonner.

De plus, cette prosodie devait s'adresser aux versificateurs jeunes encore, sachant faire le vers, mais qui précisément habitués, rompus à cette *première manière*, revêtent des pensées souvent belles d'une forme vulgaire et sans ressources ; — comme aussi aux gens du monde qui veulent se rendre compte des procédés de l'art.

Cette prosodie, encouragé par les plus hautes

approbations, nous avons essayé de la formuler.

Nous ne ferons pas d'un seul versificateur un poète, mais nous ferons peut-être de quelques poètes des versificateurs.

Ici, et avant de terminer, devons-nous rappeler que certaines personnes confondent encore aujourd'hui la poésie et la versification, ignorant que la poésie c'est la pensée, que la versification c'est la forme; que la poésie est le sentiment intime, profond, exquis de toutes choses, et que le vers est un moule seulement.

Si les personnes dont nous parlons s'étaient bien rendu compte de cette différence, elles craindraient de dire: je n'aime pas la poésie, comme on craint de dire: je suis lâche et je suis vil; car faire ce terrible aveu, c'est reconnaître qu'on n'a point d'ame.

Nous les avertissons donc qu'il faut dire simplement: Je n'aime pas les vers; la confidence est bien moins grave, elle prouve seulement qu'on n'a pas le moindre sentiment de l'art, et qu'on ne craint pas de le laisser voir.

Le vers, en effet, est l'expression la plus haute et la plus complète de l'art.

Par l'expression et l'image, il représente la peinture, c'est-à-dire la couleur.

Par sa forme même il représente la sculpture. (En effet, qu'est-ce que le vers, sinon de la prose sculptée?)

Par l'harmonie du nombre, la rime et le rhythme, il représente la musique.

Enfin, mieux que la peinture, que la sculpture et que la musique, il exprime la pensée.

Émile Deschamps a formulé la même idée dans ces vers :

. . . . . La poésie enfin,
Peinture qui se meut et musique qui pense.

Et déjà Voltaire avait dit :

Qui n'aime pas les vers a l'esprit sec et lourd.
Je ne veux point chanter à l'oreille d'un sourd;
Les vers sont en effet la musique de l'ame.

CHAPITRE PREMIER.

VERS SIMPLES ET COMPOSÉS. — THÉORIE GÉNÉRALE.

Il y a dix espèces de vers :

Les vers de un pied, de deux, de trois, de quatre, de cinq, de six, de sept, de huit, de dix et de douze pieds.

Nous verrons plus loin que les vers de neuf et de onze pieds existent aussi, mais ils sont tout-à-fait exceptionnels.

Parmi ces dix espèces de vers, il y en a cinq qu'on pourrait appeler VERS SIMPLES, cinq qu'on pourrait appeler, par contre, VERS COMPOSÉS.

Les VERS SIMPLES sont ceux qui, par leur nature, se font d'un jet, d'un souffle, et sans césure possible.

Les VERS SIMPLES sont les vers de un pied, deux, trois, quatre et cinq pieds.

Pour le vers de un pied, vers très-rare et tout accidentel, il est fort inutile de démontrer sa parfaite cohésion.

Ainsi du vers de deux pieds :

. . . . Mais qu'en sort-il souvent ?
Du vent.

Le vers de trois pieds est également, comme nous l'avons dit, coulé d'un jet :

Un vrai sire
Châtelain
Laisse écrire
Le vilain.

Voici un exemple de vers de quatre pieds, aussi tout homogène :

Siècle bizarre !
Job et Lazare
D'or sont cousus.

Enfin, le dernier *vers simple* est, selon nous, le vers de cinq pieds.

De ses mains craintives,
Retenant captives
Les mains trop actives
Du roi jeune et fou...

Non pas que, dans le vers de cinq pieds, on ne puisse déjà trouver des combinaisons de vers ou

hémistiches de deux pieds et de trois pieds ; mais le vers de cinq pieds est simple, parce que, quelle que soit sa structure, IL SE SCANDE ET SE LIT D'UN SEUL JET.

Il faut pourtant leur joindre le vers de six pieds, mais seulement dans certaines conditions. Le vers de six pieds est presque toujours composé ; quelquefois pourtant il est simple.

Nous verrons que l'erreur des littérateurs de la vieille école consiste à l'avoir cru inexorablement soudé dans ses six syllabes.

Tout d'abord, disons que nous appelons VERS COMPOSÉ le vers qui se forme à l'aide des VERS SIMPLES ou des VERS UNITÉS, c'est-à-dire dans lesquels entrent des vers ou hémistiches de un pied, de deux, de trois, de quatre et de cinq pieds, et encore des vers composés, comme dans l'alexandrin.

Ainsi, voici des vers de six pieds composés :

Mais surtout, — quand la brise
Me touche — en voltigeant,
La nuit, — j'aime être assise,
Etre assise — en songeant.

Qu'y trouvons-nous? Deux vers formés de deux hémistiches égaux de trois pieds :

Mais surtout, — quand la brise...
Être assise — en songeant...

Puis, deux vers où se trouve un hémistiche de deux pieds suivi d'un de quatre.

Me touche — en voltigeant,
La nuit, — j'aime être assise.

Si le vers de six pieds peut quelquefois être simple et *incésurable*, comme :

J'aime ces tours vermeilles,

Il n'en est pas moins vrai que le plus souvent il se brise et se décompose, à l'aide d'une véritable césure ; — CÉSURE MOBILE.

A plus forte raison le vers de sept pieds :

Quand je songe — à cette fable
Dont le récit — est menteur
Et le sens — est véritable,
Je me figure — un auteur....

Vers qui se composent d'un hémistiche de trois pieds et d'un hémistiche de quatre, placés tour-à-tour au commencement ou à la fin.

Il n'entre pas dans notre plan d'analyser ici la structure particulière de ces vers ; nous reprenons donc notre échelle ascendante, et passons au vers de huit pieds :

Une montagne — en mal d'enfant
Jetait — une clameur si haute,
Que chacun, — au bruit accourant,
Crut qu'elle accoucherait — sans faute
D'une cité.....

Voici donc des vers de huit pieds formés :

Le premier, de deux vers ou hémistiches de quatre pieds;

Le second, d'un vers de deux et d'un vers de six ;

Le troisième, d'un vers de trois et d'un vers de cinq ;

Le quatrième, d'un vers de six et d'un vers de deux.

Nous prendrons nos conclusions plus tard; continuons notre énumération :

Le vers de dix pieds est assez connu pour se former d'un vers de quatre et d'un vers de six.

C'est un grenier, — point ne veux qu'on l'ignore,
Là fut mon lit — bien chétif et bien dur,
Là fut ma table, — et je retrouve encore
Trois pieds d'un vers — charbonnés sur le mur.

Enfin, de tout temps, le pompeux et orgueilleux alexandrin s'est composé généralement de deux hémistiches égaux, autrement dit deux vers de six pieds.

Tout oracle est douteux — et porte un double sens.

Il était très-important de désarticuler ainsi le vers :

Les poètes ont leurs procédés qu'ils mettent en œuvre, sans d'ailleurs les expliquer autrement ; ce n'est pas leur tâche. La plupart ont

un sentiment vague et irraisonné de l'harmonie ; et, comme l'oiseau qui chante sans savoir qu'il y a des notes dans son chant, ils font des vers, et n'en connaissent les lois que par instinct. Quelques uns pourtant les ont étudiées, ces lois, avec une merveilleuse puissance d'analyse ; mais, jusqu'à présent, ils ont gardé leur secret, — par paresse, bien plus que par dédain.

Or, les prosodistes de la vieille école, peu forts, il faut le dire, sur tout ce qui touche à l'harmonie, et plus arithméticiens que musiciens, n'avaient guère reconnu que deux points dans le pays inexploré de la prosodie. Sur ces deux points, qu'encore ils connaissaient fort mal, ils avaient orgueilleusement planté leur drapeau, et s'y étaient enfermés dans cette abrupte citadelle qu'on nomme la règle.

Donc, ils savaient :

Que le vers de douze pieds se compose de deux hémistiches égaux, chacun de six syllabes ;

Que, dans le vers de dix pieds, il entre un hémistiche de quatre syllabes et un de six.

Après ce grand effort d'imagination, ils se tinrent cois, et c'était bien le moins qu'ils pussent faire.

Pour eux, les vers de huit, de sept et de six pieds, se formaient de huit, sept ou six sylla-

bes, et quand ils en avaient bien compté le nombre avec leurs doigts, tout était dit.

Ils ignoraient profondément que ces vers ont une autre harmonie que celle du nombre ; qu'ils ont aussi leur césure ; seulement, cette césure ils ne l'ont point découverte, PARCE QU'ELLE EST MOBILE.

Que voulez-vous ! Pendant deux siècles ils ont vu faire des vers de huit, de sept et de six pieds, des épîtres galantes, des madrigaux fleuris, des odes héroïques et mythologiques ; et pas un seul instant ils n'ont mis la main sur cette césure capricieuse, fugitive, qui semblait se rire de leur pédantesque aplomb.

Que si tous les vers de huit pieds avaient été comme ces deux-ci :

Vos vertus — qui n'ont point d'exemple,
Donneraient — un lustre à mes vers.

Et les vers de sept pieds ainsi construits :

Il voit — les campagnes teintes
Du sang — des siens terrassés.

Ils n'eussent certainement pas manqué d'ouvrir leur inepte compas, et de poser en règle absolue, de par Apollon :

Que le vers de huit pieds doit se composer d'un hémistiche de trois syllabes et d'un hémistiche de cinq ;

Et le vers de sept pieds, d'un hémistiche de deux syllabes et d'un hémistiche de cinq.

Sans doute, leur joie eût été grande ce jour-là; c'eût été une entrave de plus, et cette pauvre poésie libre, qui se réfugiait dans les vers de huit et de sept syllabes, on lui eût mis les brodequins, on l'eût brisée sous une savante torture.

Mais quoi! ils n'ont pas songé à cela. Et pourquoi? Tout simplement, nous l'avons dit, parce que la césure de ces vers est mobile, et qu'auprès d'un vers comme celui que nous avons cité:

Vos vertus — qui n'ont point d'exemple,

Ils en trouvaient un de toute autre structure, comme:

Tout aussitôt — qu'il a signé.

Ou bien:

Hélas! — mon ame en est frappée!

Ou bien encore:

Vous pourriez bien juger, — compère....

Ainsi, tantôt la césure est au milieu, tantôt au commencement, quand elle n'est pas à la fin; si bien qu'ils n'ont jamais pu la trouver.

Et, s'ils l'avaient trouvée, que serait-il ar-

rivé ? Vous le devinez déjà. Du moment que le vers de huit pieds, et celui de sept, et celui de six, conservent toute leur harmonie, bien que la césure s'y déplace sans cesse, il est bien aisé d'en conclure que le vers de douze pieds reste harmonieux avec une césure mobile; — et que, tout en se composant habituellement de deux vers ou hémistiches de six syllabes, il peut accidentellement se former d'un vers de quatre pieds, suivi d'un vers de huit, ou de trois vers de quatre pieds chacun, et de toutes les variétés enfin que comporte le nombre douze.

Voilà le danger précisément de la demi-logique; vous admettez, sans vous en douter, des exceptions dans votre forteresse, et ces exceptions font brèche à la muraille, livrent la place.

Nous avons dû poser d'abord la théorie générale de l'harmonie, parce que certaines personnes, toutes prêtes à reconnaître que le vers de douze pieds de la nouvelle école convient mieux au langage vrai, au langage de l'ame, et dit plus de choses que l'ancien, lui reprochent seulement d'être peu musical, et n'y voient que de la prose alignée.

Autant vaudrait dire que certains passages des contes de La Fontaine sont de la prose alignée, parce qu'il s'y trouve alternativement des vers

de douze, de six, de huit, de trois et de quatre pieds, croisés pêle-mêle.

Le vers de douze pieds brisé est harmonieux, aussi harmonieux même que l'autre, et nous le prouverons.

Pour comprendre cette vérité, il fallait d'abord le décomposer ; ce faisant, on est amené à reconnaître que, loin d'être de la prose rimée, il contient simplement d'autres vers que les deux vers de six pieds ou hémistiches, éléments de l'alexandrin non brisé. — Mais, pour le décomposer ainsi, on devait décomposer également les autres vers, ce qui n'a jamais été fait. Ce chapitre, nous le disions plus haut, est la clef de tous les autres.

CHAPITRE II.

DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE VERS.

Avant de traiter d'autres grandes questions, toutes également neuves, il convient d'étudier les différentes espèces de vers; tout naturellement nous devons procéder des VERS SIMPLES aux VERS COMPOSÉS.

Du vers de un pied.

Ce vers est, nous l'avons dit, presque inusité; on ne l'emploie guère que dans une sorte de poésie qu'on nomme couronnée ou écho, et dont plus bas nous révèlerons les lois.

On se rappelle *la Chasse du Burgrave* de Victor Hugo :

L'essaim que sa chair palpitante
Tente,
Après lui dans le lac profond
Fond.

Un poète distingué, M. Paul de Rességuier, a fait un sonnet en vers de un pied ; et quand on songe qu'à part l'immense difficulté de ce vers, le sonnet offre déjà de très-grandes entraves, on reconnaît que c'est là le plus étonnant tour de force qui jamais ait été fait en versification.

Ce tour de force pourtant n'a rien de ridicule, d'abord parce que le sonnet est gracieux, ensuite parce que c'est une épitaphe pour un tombeau de jeune fille, et que le monosyllabe convient pour les inscriptions.

Voici ce sonnet :

Fort
Belle,
Elle
Dort !

Sort
Frêle !
Quelle
Mort !

Rose
Close
La

Brise
L'a
Prise.

En général, dans un volume de poésie, les tours de force ne sont bons que pour reposer l'esprit du lecteur, et il n'en faut point abuser.

Toutefois, le vers de un pied existe véritablement et est d'un emploi fréquent comme élément des autres vers, ainsi que nous le verrons.

Vers de deux pieds.

Le vers de deux pieds est déjà plus en usage. La Fontaine s'en sert quelquefois dans ses fables :

C'est promettre beaucoup ; mais qu'en sort-il souvent ?
Du vent.

Aujourd'hui que la fable n'est guère plus en honneur, on peut très-bien placer le vers de deux pieds dans des poésies bouffonnes ou gracieuses :

Ma sœur, te souvient-il encore
De ces lieux que baigne l'Adore,
Et de cette tant vieille tour
Du Maure?
Oh! mon pays, sois mes amours
Toujours.

CHATEAUBRIAND.

Voici un couplet de Béranger où nous trou-

verons un vers de deux pieds, et, de plus, un vers de un pied et un autre de trois :

Le vin charme tous les esprits,
Qu'on le donne
Par tonne,
Que le vin pleuve dans Paris,
Pour voir les gens les plus aigris
Gris.

Des stances de ces sortes de vers sont déjà possibles et ont même parfois beaucoup de charme; nous en citerons deux exemples.

Clément Marot, s'adressant à une certaine demoiselle Lynote, lingère et de plus médisante (l'un n'exclut pas l'autre), commence ainsi une épigramme :

Lynote
Bigote,
Marmote,
Qui couds;
Ta note
Tant sotte
Gringotte
De nous,
Etc.

Tout le monde sait par cœur ces admirables vers d'Hugo :

On doute!
La nuit;
J'écoute.....
Tout fuit,

Tout passe ;
L'espace
Efface
Le bruit.

Vers de trois pieds.

En versification, le vers de trois pieds compte déjà ; il se prête très-complaisamment à la pensée, et nous verrons tout-à-l'heure que beaucoup de vers de douze pieds ne se composent, par le fait, que de quatre vers de trois pieds :

Il suivait,
Tout pensif,
Le chemin
De Mycènes.

La Fontaine, que nous citions tout-à-l'heure, l'affectionne particulièrement :

Il avait du comptant,
Et partant
De quoi choisir.....
Deux belettes à peine auraient passé de front
Sur ce pont.

Au seizième siècle, on s'en servait avec bonheur dans une sorte de stance de vers de sept pieds très-harmonieuse, et que les poètes modernes ont souvent employée. La cadence est également heureuse quand on le mêle à des vers de six pieds.

Voici une de ces stances due à Ronsard :

Bel aubespin fleurissant,
Verdissant,
Le long de ce beau rivage,
Tu es vêtu jusqu'au bas
Des longs bras
D'une lambrunche sauvage.

Ces vers vous rappellent, sans doute, la ballade d'Hugo :

Sara, belle d'indolence,
Se balance
Sur un hamac, au-dessus
Du bassin d'une fontaine
Toute pleine
D'eau puisée à l'Illyssus.

Au seizième siècle, du reste, on faisait déjà des poésies composées uniquement de vers de trois pieds ; au dix-septième siècle les exemples en sont plus rares ; cependant nous trouvons dans les poésies de Scarron cette épître à Sarrasin, où l'illustre cul-de-jatte se peint ainsi :

Un pauvret
Très-maigret,
Au col tors,
Dont le corps
Tout tortu,
Tout bossu,
Suranné,
Décharné,
Est réduit,
Jour et nuit,
A souffrir,
Sans guérir,

Des tourments
Véhéments.

Nous disions que le vers de trois pieds est excessivement rapide; mais ce n'est guère que lorsqu'on se sert de rimes masculines et féminines en les croisant, et surtout de rimes féminines triplées, comme dans la ballade *Le pas d'armes du roi Jean:*

Ça, qu'on selle,
Écuyer,
Mon fidèle
Destrier.
Mon cœur ploie
Sous la joie
Quand je broie
L'étrier.

Vers de quatre pieds.

Le vers de quatre pieds est loin d'avoir cette prestesse. De sa nature, il est carré pour ainsi dire, et bien qu'il offre une syllable de plus que le vers de trois pieds, on l'emploie beaucoup moins souvent. Pourtant il se mêle avec une certaine harmonie aux vers d'une autre mesure.

Mais plutôt qu'elle considère
Que je me vas désaltérant
Dans le courant.

Le vers de quatre pieds ne peut venir après les vers impairs de cinq et sept pieds. Il tombe

harmonieusement après les vers de huit pieds, et les vers de dix pieds divisés en un hémistiche de quatre et un hémistiche de six pieds.

Dans ces conditions, le vers de quatre pieds convient particulièrement à la musique.

Ainsi que de vieilles romances où l'on trouvait :

Et tous les soirs — en pleurant je répète
Il ne vient pas !
. . . . . .
Mais hélas ! vivre sans tendresse
Est-ce un bonheur !
. . . . . .

On fait grand usage de ce vers dans tous les libretti d'opéra et d'opéra-comique, et les compositeurs modernes le recherchent pour la romance :

Le roi disait, en la voyant si belle,
A son neveu :
— « Pour un baiser, pour un sourire d'elle,
« Pour un cheveu,
« Infant don Ruy, je donnerais l'Espagne
« Et le Pérou ! »....
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou !

Isolé, le vers de quatre pieds, sans être aussi rapide que le vers de trois ni que celui de cinq pieds, est assez gracieux :

Le bon Étienne,
Que Dieu soutienne,
Fut un grand roi,
Un bien digne homme
Plus économe
Que toi ni moi.
Son manteau jaune
Coûtait par aune
Un sou tournoi.
Etc.

ALFRED DE VIGNY.

Vers de cinq pieds.

Le vers de cinq pieds, qui pour nous est le dernier vers simple, ne peut guère servir comme chute de stance, parce que sa cadence ne s'harmonise ni avec le vers de douze pieds, ni avec celui de dix, ni avec celui de six. — On peut le croiser avec les vers de sept et de neuf pieds, et, partant, les vers de trois, — en un mot les vers impairs.

Il est cependant une espèce de vers de dix pieds, partagé en deux hémistiches égaux de cinq syllabes, après lequel le vers de cinq pieds tout naturellement fait une chute très-musicale.

N'ayant pas d'exemple sous la main, nous sommes obligé de citer une de nos propres poésies :

INST.-OXFORD-TAYLOR

S'il est sur la terre — et dans le silence
Des lieux ignorés,
Où le soleil seul — sur les femmes lance
Ses longs cils dorés,
S'il est des forêts — où le vent tressaille
Seul dans le hallier,
Et seul jette autour — de leur fine taille
Son bras familier.
Etc.

Le vers de cinq pieds, nous l'avons déjà donné à entendre, est d'une impétuosité inouïe. Toutes les fois qu'on traite d'un sujet qui comporte la rapidité, comme la chute d'un torrent, la marche d'une armée qui s'élance, ou, dans l'ordre moral, la fureur, les tempêtes de l'ame, le vers de cinq pieds fait harmonie imitative.

Ainsi dans Lamartine :

Le cèdre s'embrase,
Crie, éclate, écrase
Sa brûlante base
Sous ses bras fumants.
La flamme en colonne
Monte, tourbillonne,
Retombe et bouillonne
En feux écumants.
La lave serpente,
Et de pente en pente
Etend son foyer....
Etc.

Vers de six pieds.

Le vers de six pieds est le premier vers COMPOSÉ.

Nous avons dit plus haut que, quelquefois, il est SIMPLE, c'est-à-dire qu'il n'a pas de césure possible, et nous avons cité pour exemple :

J'aime ces tours vermeilles.

Mais c'est là l'exception; d'ordinaire, la césure se fait sentir, et alors le vers se compose de cinq manières différentes, savoir :

3 et 3
2 et 4 4 et 2
1 et 5 5 et 2

C'est-à-dire d'un hémistiche de un pied, et d'un autre hémistiche de cinq :

J'aime — en un lit de mousse....
. . . . . .
Smyrne — est une princesse.....

Ou d'un hémistiche de deux pieds, et d'un hémistiche de quatre :

Le jour — où j'ai vu Berthe,
Un voile, — en gaze verte,
Flottait — sur sa pâleur.

EMILE DESCHAMPS.

Ou de deux hémistiches, ou vers de trois pieds :

Loin de là, — le ciel change,
Un soleil — éclatant
Vient mûrir — la vendange.

BÉRANGER.

Ou d'un hémistiche de quatre pieds, suivi d'un hémistiche de deux pieds :

Demain j'irai, — chère ame....
. . . . . .
Pour le banni — qui reste.....

Ou bien enfin, et tout exceptionnellement, d'un hémistiche de cinq pieds et d'un hémistiche de un pied :

Alors vous l'aimez? — Non.....

Le vers de six pieds est très-harmonieux, comme chute des stances de douze pieds :

Et faisant de vos jours une chaste vallée,
Vous gardez saintement votre vie étoilée
Du soleil et du bruit.

VACQUERIE.

Au dix-huitième siècle, on le croisait avec le vers de huit pieds pour le madrigal.

Ce vers est trop rapide peut-être pour l'ode et pour la ballade; il convient mieux à la chanson et à la fantaisie :

A vous, ombre légère,
Qui d'aile passagère
Par le monde volez,
Et d'un sifflant murmure
L'ombrageuse verdure
Doucement esbranlez.

(*Vieille chanson.*)

Beau nez dont les rubis ont cousté mainte pipe
De vin blanc et clairet,
Et duquel la couleur richement participe
Du rouge et violet....

OLIVIER BASSELIN.

Vers de sept pieds.

Le vers de sept pieds dispute l'ancienneté au vers de huit pieds; on le trouve déjà dans le roman de la Rose :

Li tens s'en va nuit et jor.

Comme le vers de six pieds, il est quelquefois simple ou *incésurable*, mais assez rarement :

Pour ces errantes familles... .
. . . . . .
Les vierges au sein d'ébène.

La césure mobile partage ce vers de six façons :

3 et 4	4 et 3
2 et 5	5 et 2
1 et 6	6 et 1

Tantôt en un hémistiche d'un pied, suivi d'un vers de six pieds :

Moi, — j'en puis braver l'injure,
Rose, — en douillette, en fourrure...

Ou bien en un hémistiche de deux syllabes, auquel s'ajoute un autre hémistiche de cinq pieds :

Ainsi, — pauvre que j'étais.....

Puis, trois syllabes suivies de quatre :

Tout mon art, — je recordois...

Puis encore, quatre syllabes suivies de trois :

C'était la tente — et la crèche.

Et aussi, cinq syllabes, auxquelles s'en ajoutent deux :

Et des chants joyeux — dans l'air.

Enfin, un hémistiche de six pieds, suivi d'un hémistiche d'un pied :

Pour regagner le ciel — l'ange
Ouvrait son aile.....

Cette dissection, un peu aride, est nécessaire pour arriver à comprendre le vers de douze pieds, le plus compliqué de tous.

Le vers de sept pieds est, par excellence, le vers de la chanson :

Tandis que dans sa mansarde
Jeanne veille, et qu'il lui tarde
De voir rentrer son mari,
Maître Jean à la guinguette,
A ses amis en goguette
Chante son refrain chéri.

BÉRANGER.

Il convient pourtant aussi à la poésie lyrique; sautillant et gai dans la chanson, comme nous venons de le voir, — dans l'ode, il devient mélancolique et doucement grave :

J'ai vu mes tristes journées
Décliner vers leur penchant;
Au midi de mes années
Je touchais à mon couchant;
La mort, déployant ses ailes,
Couvrait d'ombres éternelles

La clarté dont je jouis ;
Et, dans cette nuit funeste,
Je cherchais en vain le reste
De mes jours évanouis.

J.-B. Rousseau.

Modèle admirable de rhythme et de rime.

Ce vers ne saurait convenir comme chute de stances; et l'harmonie ne permet guère de le croiser qu'avec les vers de cinq pieds :

On dit que j'ai bien manière
D'être orguillousette.
Bien affiert à être fière,
Jeune pucelette.....

Jean Froissart.

Momus a pris pour adjoints
Des rimeurs d'école.....

Béranger.

Vers de huit pieds.

Grandiose, aussi bien que gracieux, plein d'essor et pouvant déployer ses ailes dans l'ode, lyrique pour ceux qui chantent, familier et terre-à-terre pour ceux qui parlent, convenant à l'hymne, qui est une mélodie, comme à la ballade et à l'épître, qui sont de simples récits,

le vers de huit pieds est presque aussi universel que l'alexandrin, et il est d'origine beaucoup plus ancienne.

Nous serions fort surpris que les prosodistes de l'ancienne école, amoureux qu'ils étaient des entraves, des bornes et des barricades, lui aient laissé la césure mobile, si nous n'avions la preuve qu'ils ignoraient cette césure.

Pourtant, il n'est pas difficile de la trouver ; elle divise le vers de huit pieds de sept façons différentes :

4 et 4
3 et 5 5 et 3
2 et 6 6 et 2
1 et 7 7 et 1

Un vers de un pied, et un vers de sept :

Job, — de mille tourments atteints...

Un vers de deux pieds, et un vers de six :

Plus loin, — sous l'arbre de la rive...

Un vers de trois, et un de cinq :

Je disais — aux fils d'Epicure :
Réveillez — par vos joyeux chants.

Deux vers de quatre :

Nous le voulons, — versez à boire !
Çà, mes sujets, — couronnez-moi.

Un vers de cinq, et un de trois :

Grâce ! Qu'ai-je fait ? — Grâce ! grâce !
Ah ! par vos genoux — que j'embrasse...

Un vers de six et un de deux :

Vous me parlez d'aimer. — Chimère !
Quand vous allez aux prés, — souvent
Vous abandonnez, etc.

Un vers de sept, et un vers de un pied :

Vois comme il fait déjà nuit. — Viens.

S'il fallait citer un exemple du vers de huit pieds dans tous les genres auxquels il convient, nous arriverions à une véritable encyclopédie poétique ; nous nous bornerons donc à rappeler la magnifique strophe de Lefranc de Pompignan :

Le Nil a vu sur ses rivages
Les noirs habitants des déserts
Insulter, par leurs cris sauvages,
L'astre éclatant de l'Univers.
Crime impuissant ! fureurs bizarres !
Tandis que ces monstres barbares

Poussaient d'insolentes clameurs,
Le Dieu, poursuivant sa carrière,
Versait des torrents de lumière
Sur ses obscurs blasphémateurs.

Vers de neuf pieds.

Non-seulement le vers de neuf pieds existe, ce que beaucoup de personnes ignorent; mais encore il est très-susceptible d'harmonie; de plus, il peut se combiner admirablement avec les vers impairs de sept, de cinq et de trois pieds, et même avec le vers pair de six pieds, dont il est un des multiples: — 3 — 6 — 9 —.

Ce vers a deux césures immobiles, et se divise par conséquent en trois hémistiches de trois pieds chacun. C'est un vers trimètre, comme son pendant le vers trimètre de douze pieds, où entrent trois hémistiches de quatre pieds chacun.

La musique réclame impérieusement cette espèce de vers. — Certains opéras, celui de Don Juan, par exemple, sont faits uniquement en vers de cinq, sept et neuf pieds.

Nous trouvons déjà le vers de neuf pieds employé par Quinault, avec ses deux césures :

Pour le peu — de bon temps — qui nous reste,
Rien n'est si funeste.....
Achevons — nos vieux ans — sans alarmes,
La vie a des charmes.

Est-il impossible dans les simples poésies ? On en jugera par cette stance :

Tout enfant, — quand le ciel — scintillait,
L'azur noir — me semblait — un grand voile,
Je prenais — pour un trou — chaque étoile
Qui brillait.

Pourquoi, dira-t-on, ne déplacez-vous pas la césure pour ce vers, comme vous le faites pour les autres ? Parce qu'alors on arrive à le couper en un hémistiche de quatre pieds, suivi d'un de cinq :

Oh ! oui, pour toi — je saurai périr....

Et qu'un hémistiche pair ne s'harmonise que rarement avec un hémistiche impair.

Enfin, toutes les fois que le vers de neuf pieds est bien fait, nous retrouvons les deux césures ; par exemple, dans Stradella :

Un valet ! — Un chanteur ! — Quel outrage !
Tous mes sens — sont frappés — de stupeur !
. . . . . .
Oui, l'amour — a doublé — mon courage !
Loin de moi — l'esclavage — et la peur.

Malheureusement, les faiseurs de libretti ne sont pas tous poètes, tant s'en faut ! Et n'ayant pas le sentiment de l'harmonie, ils ont fait des vers de neuf pieds très-irréguliers.

Vers de dix pieds.

Le vers de dix pieds est le premier auquel les prosodistes de l'ancienne école ont imposé leur inflexible césure; ils l'ont partagé en un vers de quatre et un vers de six pieds, séparant les deux hémistiches par une barrière infranchissable (4 et 6) :

Vous vieillirez, — ô ma belle maîtresse!
Vous vieillirez, — et je ne serai plus.
Pour moi, le temps — semble, dans sa vitesse,
Compter deux fois — les jours que j'ai perdus.

BÉRANGER.

Si bien qu'avec cet étranglement après les quatre premières syllabes, le vers de dix pieds se trouvait bien plus gênant pour la pensée que l'alexandrin avec ses deux pleins hémistiches de six pieds, et même que le vers de huit pieds avec sa césure mobile; aussi peu à peu a-t-il été abandonné; Béranger et Th. Gautier sont

à peu près les seuls qui, de notre temps, s'en soient servis.

Cependant un grand poète, La Fontaine, avait senti le besoin d'en déplacer quelquefois la césure, et, avec ces facilités, le vers de dix pieds prend une haute place en versification.

Il est évident, en effet, que si l'harmonie veut que le vers se partage en un hémistiche de quatre pieds et un de six, l'harmonie est également satisfaite si on le compose d'un hémistiche de six pieds suivi d'un de quatre (6 et 4).

Ainsi, dans La Fontaine :

L'une disait : — Hélas ! c'est mon mari.
L'autre aussitôt répondait : — C'est ma femme.

Et ailleurs :

Solennités et lois — n'empêchent pas.

Et encore :

Veuve du roi dernier, — mort sans enfants...
Et du petit payant — le précepteur....
Alibeck fut son nom, — si j'ai mémoire...
Je définis cet être. — Un animal....

La Fontaine ne s'en tint pas là ; il partagea souvent le vers en un hémistiche de deux syllabes, suivi d'un vers de huit pieds (2 et 8) :

Le prince — ayant proposé la sentence....
. . . . . .
Le diable — était tout yeux et tout oreilles....

Ou bien encore en un hémistiche de huit syllabes, suivi d'un hémistiche de deux (8 et 2) :

Sus, dit l'époux, j'y consens. — La distance
De vous à nous.....
Peut-être un jour nous l'obtiendrons, — Amen,
Ainsi soit-il.....

Quelquefois même nous trouvons un hémistiche d'un pied, — puis neuf syllabes (1 et 9) :

Notre envoyé cependant tenait compte
De chaque hymen en journaux différents:
L'un, — des époux satisfaits et contents....
. . . . . .
Là, — sous le nom du seigneur Roderic....

Et aussi neuf syllabes, suivies d'un seul pied (9 et 1) :

Et la nourrice et le confesseur, — même
Jusques au chien.....

Ailleurs, trois syllabes, puis un vers de sept pieds (3 et 7) :

Les agents, — tels que la plupart des nôtres....

Ou bien, renversé (7 et 3) :

Comme prélat qu'il était, — partant homme....
Elle n'avait pour tout bien — qu'une fille...

Vous voyez qu'en définitive nous trouvons pour le vers de dix pieds toute la variété de combinaisons que renferme le vers de huit, et que La Fontaine tenait peu compte de la rigide et classique césure.

Il est une autre variété du vers de dix pieds qui répond au vers de huit coupé au milieu (4 et 4) :

Tu redescends — sur cette terre....

C'est le vers de dix pieds divisé en deux hémistiches de cinq syllabes (5 et 5).

S'il est des balcons — sans bruits de ballade....

Ce vers, excessivement harmonieux, est d'origine ancienne. On le trouve déjà dans les poésies de Baïf. Le dix-septième siècle, peu soucieux de la forme, l'ignora complètement. C'est à Alfred de Musset que revient l'honneur de nous l'avoir rendu. Nous citerons, comme modèle, cette charmante pièce de vers d'Alexandre Dumas :

En me promenant — hier au rivage,
Où, pendant une heure — à vous j'ai rêvé,
J'ai laissé tomber — mon cœur sur la plage;
Vous veniez ensuite — et l'avez trouvé.

Aujourd'hui, comment — arranger l'affaire?
Les procès sont longs, — les juges vendus,
Je perdrai ma cause. — Et pourtant, que faire?
Vous avez deux cœurs — et je n'en ai plus.

Mais quand on le veut — pourtant tout s'arrange,
Et souvent un mal — finit par un bien :
De nos cœurs entre eux — faisons un échange,
Donnez-moi le vôtre, — et gardez le mien.

Le poète Regnier Desmarais prétend avoir inventé ce vers; on en trouve des exemples avant lui.

C'est donc à tort, selon nous, que, se rebutant contre les exigences de la césure, on a délaissé le vers de dix pieds. En effet, nous avons prouvé que, pour ce vers comme pour les autres, la césure est mobile, et nous avons donné des exemples des neuf formes comprises dans le tableau suivant :

5 et 5	
4 et 6	6 et 4
3 et 7	7 et 3
2 et 8	8 et 2
1 et 9	9 et 1

Vers de onze pieds.

Les prosodistes n'ont jamais cité d'exemples du vers de onze pieds, qui est le vers saphique latin, et, comme le vers de neuf pieds, convient à la musique.

On peut le faire de deux façons, un hémistiche de cinq pieds et un de six (5 et 6); ou renversé, six pieds d'abord, puis cinq (6 et 5).

La seconde forme (6 et 5) est presque la seule usitée. Quinault se servait fréquemment du vers de onze pieds ainsi coupé; en voici un exemple :

Le sort de la beauté — nous doit alarmer.

Voiture, Scarron, Saint-Amant, et même Malherbe, en un mot tous les poètes qui alors faisaient des stances pour la musique, ont employé ce vers. Cet autre exemple est de Voiture :

La seule beauté
Qui soit digne d'amour — tient ma liberté.

En général, nous l'avons dit, le vers de cinq pieds s'harmonise mieux avec le vers de sept; mais ceci ne veut pas dire qu'on ne puisse l'ad-

mettre auprès du vers de six ; on le fait dans la chanson :

Ah ! comme on entrait
Boire à son cabaret.

Partant, on peut mettre sur une seule ligne ce que l'on brise en deux ; la loi est la même. Remarquons pourtant qu'il est bien plus mélodieux de mettre l'hémistiche de six pieds d'abord, puis celui de cinq. Nous citerons pour preuve cette traduction d'une romance italienne, traduction où le poète a reproduit le vers de onze pieds de l'original :

Chantons, chantons dans l'ombre,
Sous le saule, en passant, — chantons de ces airs
Que sur leur bateau sombre
Chantent les gondoliers — à l'écho des mers.

En résumé, non-seulement le vers de onze pieds est possible, mais encore il existe ; les versificateurs jugeront si ces exemples sont bons à imiter.

CHAPITRE III.

VERS DE DOUZE PIEDS.

Le vers de douze pieds est, sans contredit, le plus noble et le plus puissant de tous; mais comme il est plus grand, c'est à condition de contenir aussi plus de pensées ou de faits.

En poésie, OU L'ON CHANTE, OU L'ON PARLE.

Le poète chante dans l'ode, dans le dithyrambe, dans le poème.

Il parle dans le drame, dans la comédie, l'épître et la fable.

De là nécessairement deux vers bien différents, le VERS INTACT et le VERS BRISÉ, ou bien le VERS CHANTÉ et le VERS PARLÉ.

L'un majestueux, ne cherchant l'harmonie

que dans des mesures d'un temps égal, aimant la pompe et l'ampleur, les épithètes qui font image, déployant dans toute son étendue la large envergure de ses ailes, et planant toujours dans les hautes sphères.

L'autre, au contraire, brisé, souple, tout à l'action, musical toujours, mais variant sans cesse le mode de son harmonie, sobre d'épithètes, ne disant que ce qu'il doit dire, celui-là enfin posé à terre et repliant ses ailes, mais pour les ouvrir parfois à l'essor des grandes pensées.

La Fontaine, dans ses fables, — qui étaient de petits drames, — croisait, avec le vers de douze pieds, des vers de six, de huit et de dix pieds, ce qui déjà coupait assez la phrase poétique pour ne rien faire perdre à l'action de son mouvement (et nous verrons tout-à-l'heure que briser le vers de douze pieds, ce n'est faire autre chose que d'y introduire des vers de dix, de huit pieds, etc.) Eh bien! La Fontaine ne se contentait pas de cette immense facilité, la phrase rompue par les petits vers; il brisait encore le vers de douze pieds lui-même; ainsi:

Bonhomme, c'est ce coup qu'il faut, — vous m'entendez,
Qu'il faut fouiller à l'escarcelle.
Disant ces mots, — il fait connaissance avec elle.
Etc.

Que devient, dans ces vers, l'inexorable partage en deux hémistiches égaux? Pouvez-vous vous arrêter sur *c'est ce coup* ou sur *il fait?* C'est complètement impossible.

Pourquoi les vers étaient-ils entiers dans la tragédie? C'est que dans la tragédie on ne parlait pas, on chantait, on récitait du poème [1].

Mais il arriva qu'un jour un des poètes que la vieille école considère comme le type idéal de la pureté, il arriva que Racine voulut faire une comédie.

Dans une comédie on ne chante pas, on parle. Donc il fallait parler. Or, une fois ce grand génie délivré des chaînes qui l'enserraient, il arrive tout d'un coup à la forme moderne, avec toute la multiplicité de ses ressources; à chaque instant il brise le vers, il ne craint plus le mot pittoresque, et aborde franchement les rimes originales et sonores :

Il me faut dire aussi des mots longs d'une toise,
Des grands mots qui tiendraient d'ici jusqu'à Pontoise.

[1] Ici, nous ferons remarquer que les grands acteurs, abandonnant la mélopée, ne chantent plus les vers tragiques, mais les parlent. C'est reconnaître la vérité des doctrines de la nouvelle école, et dénaturer la tragédie. Ces vers sont écrits pour être chantés, et ce n'est pas une des moindres sottises des partisans de la vieille école, que d'applaudir la diction de l'acteur qui les brise.

. . . . . .
Belle conclusion, et digne de l'exorde.
On l'entend bien toujours. — Qui voudra mordre y morde.
Etc.

Plus de mots vulgaires, plus de sons sourds; Racine a même été bien plus loin dans cette pièce des *Plaideurs;* comme nous le verrons ailleurs, il y sent la nécessité du rejet et il l'emploie.

Nous n'avons pas osé d'autres hardiesses; nos innovations sont excessivement vieilles; les libertés que Racine s'est permises dans les *Plaideurs* nous conviennent, n ous n'en demandons pas d'autres, et c'est dans sa pièce que nous prendrons le plus grand nombre de nos exemples.

A la façon dont nous avons analysé les vers de six, sept, huit et dix pieds, on doit comprendre, tout d'abord, comment nous analysons celui de douze. C'est un système d'une admirable unité. Les vers, à partir du vers de un pied, se compliquent par les mêmes lois jusqu'au vers de douze pieds, qui comprend et résume tous les autres. Si la comparaison n'était pas trop ambitieuse, nous dirions qu'on passe des vers non vertébrés aux vers où se trouvent des rudiments de vertèbres, pour arriver enfin à l'a-

lexandrin, le plus complet et le plus parfait de tous.

Donc, tout ce qui est chant n'emploie qu'une espèce de vers de douze pieds, coupé en deux hémistiches égaux, l'ancien vers enfin, le vers intact, le vers chanté (6 et 6).

Tout ce qui est langage emploie, outre ce vers, onze autres espèces de vers, en tout douze. Ces douze vers comprennent toutes les variétés qu'il est possible d'employer; pour faire ressortir l'unité toute mathématique de ce système, nous allons citer ici ces douze combinaisons :

Le vers de douze pieds renferme les onze vers suivants, en partant du vers de 1 et 11 pour arriver au vers de 11 et 1 : le douzième vers, ou vers trimètre, qui se compose de trois hémistiches, chacun de quatre syllabes, est un vers à part :

6 et 6

5 et 7 7 et 5

4 et 8 8 et 4

3 et 9 9 et 3

2 et 10 10 et 2

1 et 11 11 et 1

4 - 4 - 4

C'est-à-dire, un vers où la césure se trouve après le premier pied; un autre où elle prend place après le deuxième, puis après le troisième, le quatrième, le cinquième, le sixième (et celui-ci est le vers alexandrin ordinaire), etc., etc.

En tout, douze sortes de vers.

Briser le vers, c'est donc, comme nous l'avons déjà dit, le composer, au lieu de deux vers de six pieds égaux, D'UN VERS DE QUATRE ET DE HUIT, DE TROIS ET DE NEUF, DE CINQ ET DE SEPT, etc.

Nous sommes donc toujours en pleine versification; tout est vers, TOUT SE DÉCOMPOSE EN VERS dans l'alexandrin brisé; c'est par ignorance ou mauvaise foi qu'on a prétendu y voir de la prose rimée, chacun des ses fragments formant un vers complet plus ou moins grand, mais parfaitement coupé et sans hiatus.

Nous allons les étudier les uns après les autres.

Vers de un et de onze pieds.

Ce vers est très-rare. — On en comprendrait difficilement l'harmonie, si nous n'avions prouvé que le vers de onze pieds existe :

Ciel! — A qui voulez-vous désormais que je fie?....

CORNEILLE.

On ne peut s'arrêter sur *à qui voulez-vous*, qui ne fait pas un sens. La césure est donc véritablement à *ciel*.

Viens, — toi qui n'eus jamais peur de ma majesté.

V. HUGO.

Oui, — votre crédit m'est un moyen assuré....
Mais, — comme si c'en eût été trop bon marché.

MOLIÈRE.

La césure peut-elle se mettre entre *eût* et *été?*

Vers de deux et de dix pieds.

Beaucoup plus fréquent, ce vers est fort gracieux.

Ma foi! — j'étais un franc portier de comédie.

RACINE. (*Les Plaideurs.*)

Que signifie : *j'étais un franc*, si c'est là que vous placez la césure? La césure vient après *ma foi*.

Ma fille, — il ne faut point rougir d'un si beau feu.

CORNEILLE.

Les vieux — dont l'âge éteint la voix et les couleurs.

V. HUGO.

. . . . Que j'aie enlevé la fille du vieillard,
C'est vrai. — Je vous dis là mon offense sans fard,
Sans voile. — Il est aussi très-vrai qu'elle est ma femme.

ALFRED DE VIGNY.

O peuple, — aujourd'hui roi de France et de Navarre.

JULES LE FÈVRE.

Vers de trois et de neuf pieds.

Très-usité et d'une harmonie parfaite.

L'autre jour, — pourrait-on se le persuader!
. . . . . .

MOLIÈRE.

C'est dommage, — il avait le cœur trop au métier.

RACINE. (*Les Plaideurs.*)

Celui-ci — ne voyait pas plus loin que son nez....
. . . . . .
Deux baisers — par le mur arrêtés au passage;
Heureux mur! — tu devais servir mieux leur désir.
. . . . . .
Elle et moi — n'avons eu garde de l'oublier.

LA FONTAINE.

Le plus grand nombre des rejets sont de trois pieds, et, dans ce cas, ils amènent ce vers :

Madame la comtesse
De Pimbesche. — Elle vient pour affaire qui presse.

RACINE. (*Les Plaideurs.*)

Nous en trouverons donc beaucoup d'exemples quand il sera question du rejet.

Près des vers que nous avons empruntés aux anciens auteurs, d'autres vers plus modernes :

Des auteurs ! — C'est très-long à chasser poliment.

Madame DE GIRARDIN.

Immobile, — implorant un seul bruit saisissable.

ALEX. DUMAS.

Vers de quatre et de huit pieds.

Coupe très-élégante, et qui se prête aussi parfaitement au langage et au récit :

Tous ces Normands — voulaient se divertir de nous...
. . . . . .
Voici le fait : — Depuis quinze ou vingt ans en çà....
Autre incident. — Tandis qu'au procès on travaille.

RACINE. (*Les Plaideurs.*)

Nous voudrions savoir comment les partisans de la vieille école parviennent à s'arrêter sur *tandis* — séparé du *que*.

Il veut parler. — L'écorce à sa langue pressée...

LA FONTAINE.

Moi, point du tout! — Quel mal cela vous peut-il faire?...
Voilà, friponne, — à quoi l'écriture te sert...
. . . . . .
Ou sans retour — qui va de la dite à ses hoirs
Ou coustumiers, — selon les différents vouloirs.

MOLIÈRE.

Exemple de rejet par parenthèse.

Plus d'unité. — Les nœuds des Etats se défont.

V. HUGO.

Car s'il mourait — qui sait si je ne mourrais pas.

AD. DUMAS.

Qui peut savoir? — Comment serez-vous adoré?

EMILE DESCHAMPS.

Ils détruisaient, — car telle était leur mission.

TH. GAUTIER.

Chacun des deux — de l'autre emporta la moitié.

LAMARTINE.

Vers de cinq et de sept pieds.

Ce vers est assez rare. Nous verrons plus loin comment son harmonie est tout aussi saisissable que celle des autres vers. En voici des exemples :

Enfin les quatrains — sont admirables tous deux.

MOLIÈRE.

Ils ont fait leur temps ; — puis ils ont l'esprit troublé.
. . . . . .
Lui dans son pré vert, — moi dans mes noires allées.

V. HUGO.

Lorsque son pavé, — pur de l'éternelle boue.

BARTHÉLEMY.

Ah ! comme on tremblait — quand j'abrégeais sous ma main...

AL. SOUMET.

Vers de six et de six pieds.

Voilà l'ancien vers coupé au milieu, le vers lyrique, le seul que la vieille école connaisse ou

plutôt avoue ; car, comme on l'a vu, pour tous les autres vers, nous avons eu soin de puiser toujours des exemples dans les auteurs mêmes au nom desquels on proscrit le vers brisé.

L'alexandrin coupé au milieu est l'alexandrin par excellence, et c'est tout simple ; cette coupe est la plus naturelle. Si les prosodistes avaient deviné qu'il y a une césure dans les vers de six et de huit pieds, sans aucun doute ils eussent accordé la prééminence à la césure placée au milieu.

Ainsi le vers de six pieds

Le désert, — noir chaos,

l'eût emporté sur cet autre :

Sur cette mer — qui fume ;

de même, le vers de huit pieds à césure médiale :

Cœurs endurcis! — Un instant reste...

leur eût paru plus parfait que celui-ci :

Tombez, — l'éternel va paraître.

Et par suite, s'ils avaient connu le vers de dix pieds coupé en deux hémistiches égaux de cinq pieds :

En me promenant — hier sur la plage,

ils eussent trouvé ce vers plus régulier que l'autre vers de dix pieds :

Il était dit — que tout serait fatal.

Mais, ainsi que les vers de six, huit et dix pieds à césure médiale n'excluent pas les autres, de même l'antique alexandrin n'exclut pas le vers de douze pieds dont la césure se déplace.

Dans toute sa simplicité, l'alexandrin primitif est assez compliqué. Comme les deux vers de six pieds dont il se forme sont déjà des vers composés, il s'ensuit que, bien qu'invariablement divisé au milieu, il se construit encore de diverses manières.

Il peut se composer particulièrement de deux vers de six pieds simples, c'est-à-dire *incésurables :*

Ensemble vous vivrez — dans vos ardeurs fidèles.

MOLIÈRE.

Ou d'hémistiches se partageant en deux syllabes suivies de quatre :

Parlons. — A tant d'attraits, — amour, — ferme ses yeux.

RACINE.

O rage! — être bouffon! — O rage! — être difforme!

V. Hugo.

Ou d'hémistiches se formant de deux fois trois syllabes :

. . . . Ah! la nature et les hommes m'ont fait
Bien méchant, — bien cruel — et bien lâche, — en effet.

Nous ne pousserons pas nos recherches plus loin; nous avons analysé déjà le vers de six pieds et les divers déplacements de sa césure ; élément du vers lyrique à césure immobile, il lui apporte ses combinaisons multiples.

Seulement on voit que ce vers, tout raide et compassé qu'il est, offre encore matière à une intéressante étude ; qu'il importe, quand on veut connaître toutes les lois de la versification, de ne pas entasser au hasard douze syllabes séparées en deux hémistiches égaux, qu'il y a encore là des ressources pour l'harmonie ; car, enfin, les deux vers déjà cités, bien que coupés au milieu, sont bien loin d'être semblables pour l'oreille.

Ensemble vous vivrez — dans vos ardeurs fidèles,

Et

Bien méchant, — bien cruel — et bien lâche, — en effet.

Après le vers lyrique, véritable milieu, nous arrivons aux vers qui sont la contre-partie de ceux dont nous avons parlé, — l'échelle descendante après l'échelle ascendante.

Vers de sept et de cinq pieds.

Donc, ce vers est le parallèle du vers de cinq et sept pieds; c'est la même harmonie, et, comme lui, il se rencontre peu souvent :

Elle qui n'était pas grosse — en tout comme un œuf.

LA FONTAINE.

Une femme de corps belle — et de cœur difforme.

V. HUGO.

Les personnes qui se rendraient difficilement compte de l'harmonie de ce vers, n'auront qu'à réfléchir qu'elle est tout-à-fait la même que celle de ces deux vers de Béranger :

Momus a pris pour adjoints
Des rimeurs d'école.

Il est des gens qui lisent très-bien ces deux vers l'un au-dessous de l'autre, et qui ne peu-

vent s'accoutumer à les voir sur la même ligne.

Même observation pour le vers parallélique de cinq et sept pieds; seulement l'harmonie est renversée.

Vers de huit et de quatre pieds.

Très-fréquent comme son vers parallélique de quatre et huit pieds :

Tous les jours le premier aux plaids, — et le dernier.
. . . . . .
Le cinquième ou sixième avril, — cinquante-six.

RACINE. (*Les Plaideurs.*)

Quelques chiens revenaient à moi, — quand pour disgrâce...

MOLIÈRE.

Il veut lui tendre aussi les siens — et ne peut pas.
. . . . . .
Que c'était une masse informe — et sans beauté.

LA FONTAINE.

Le pape et l'empereur sont tout. — Rien n'est sur terre
Que pour eux et par eux. —

V. HUGO.

Mais en butte au mépris railleur — qui toujours là
Vous désigne du doigt....

DE VIGNY.

Sous un gazon brodé de fleurs, — qu'à petit bruit
Flatte un ruisseau.....

CH. NODIER.

La lampe s'éteignit dans l'ombre. — Il était jour.

LAMARTINE.

Vers de neuf et de trois pieds.

Vers d'allure vive, où l'idée expirant à la neuvième syllabe, une autre idée reprend pour les trois dernières, ce qui donne comme un coup d'éperon à la phrase :

Il nous le fait garder jour et nuit, — et de près....
. . . . . .
Nous sommes renvoyés hors de cour. — J'en appelle.
. . . . . .
Il fit couper la tête à son coq — de colère.

RACINE. (*Les Plaideurs.*)

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois? — Qu'il mourût.

CORNEILLE.

Je ne pleurerais point celle-ci, — ni ses yeux
Ne troubleraient....

LA FONTAINE.

Quand le feu d'artifice est tiré, — ce n'est plus
Qu'un échafaud....

EMILE DESCHAMPS.

Oh ! qu'il faut louvoyer pour saisir — à la voile
L'étroit chenal du port...

MÉRY.

Mais doucement détruire une femme — et creuser
Sous ses pieds une trape...

V. HUGO.

Le nouveau-né paraît et tressaille, — et la brise
Balance.....

EUG. PELLETAN.

Vers de dix et de deux pieds.

Même observation que pour le vers précédent. Une nouvelle idée reprend à la fin et relève le vers.

« Et de ce non content,
Aurait avec le pied réitéré. » — Courage !
« Outre plus, le susdit serait venu — de rage
« Pour lacérer, » etc.

RACINE. (*Les Plaideurs.*)

Oubliant le présent et l'avenir, — je songe.

ALEX. DUMAS.

Jamais on ne m'a dit ces choses-là. — J'écoute.

V. HUGO.

Et, fatigué du livre et du journal, — ma lettre,
Ai je dit.....

AD. DUMAS.

Vers de onze et de un pied.

Ce vers est très-rare, de même que celui de un et onze pieds, dont il est le pendant. Nous nous bornerons à en citer un exemple :

Et voilà comme on fait les bonnes maisons. — Va,
Tu ne seras qu'un sot.

RACINE. (*Les Plaideurs.*)

Monsieur, la poésie a ses licences; — Mais
Celle-ci....

PIRON.

Des envoyés du roi...
Viennent me saluer thane de Cawdor. — Songe
Dans quel trouble.....

EM. DESCHAMPS.

Vers trimètre ou de trois fois quatre pieds.

Ce vers admirable est d'un emploi tout nou-

veau. Nous avons vu que l'alexandrin se divise en deux moitiés égales (vers lyrique), et, par suite, en quatre quarts :

On demande — où sont-ils? — Sont-ils rois — dans quelque île?

L'alexandrin se divise encore en trois tiers, dont chacun souvent est un tout parfait et renferme une idée. Nous le répétons, cette forme est magnifique, et jamais l'harmonie ne s'est mise avec plus de grâce au service de la concision. — Souvent chaque hémistiche est comme une médaille frappée à l'effigie d'une pensée.

Nous trouvons un de ces vers dans Molière :

Et près de vous, — ce sont des sots — que tous les hommes.

Par le fait, c'est la nouvelle école qui a inventé ce vers en connaissance de cause, et Victor Hugo est celui à qui revient, nous le croyons, l'honneur de la découverte.

Sa belle poésie *un Bal de l'Hôtel-de-Ville* finit ainsi :

Les fleurs au front, — la boue aux pieds, — la haine au cœur.

On lui doit encore :

Cet homme fait — le bon mauvais, — le mauvais pire.
. . . . . .
Mon dernier né! — Je l'ai perdu! — Dernier trésor!
. . . . . .
Rien n'a vaincu, — rien n'a dompté, — rien n'a ployé
Ce vieux Titan....

Citons encore quelques exemples :

Ne plus penser, — ne plus aimer, — ne plus haïr.

TH. GAUTIER.

Trois fois pour moi. — Trois fois pour toi. — Trois fois encor.

EM. DESCHAMPS. (*Macbet*, dialogue des sorcières.)

Grands et petits, — rois et sujets, — sages et fous.

AUGUSTIN CHALLAMEL.

Il conduisait, — le cœur contrit, — l'enterrement
De son passé joyeux....

Observation importante.

Avant de terminer ce long chapitre sur le vers alexandrin, une observation encore.

Dans le vers parlé, la césure du milieu, césure classique, venant après les six premières syllabes, est, comme on le voit, très-souvent sup-

primée, mais il en reste toujours quelque chose, ou du moins il faut que le premier hémistiche se termine par un son plein.

Ainsi :

Ma foi, — j'étais un franc portier de comédie.

Certes, la césure n'est pas entre les mots *franc* et *portier;* toutefois l'hémistiche *ma foi j'étais un franc* est complet comme son, sinon comme sens.

On ne pourrait pas dire, par exemple :

Un beau jour — qu'à l'om*bre* de vieux arbres touffus...

La césure peut donc se déplacer, mais l'hémistiche classique, tout en se soudant au milieu du vers à l'autre hémistiche, doit avoir toutes ses syllabes pleines.

La même loi n'existe pas pour les autres endroits du vers où la césure prend place.

Par conséquent, on peut dire avec Racine :

Et pour d'autres excès
Et blasphèmes, — toujours l'ornement des procès.

La syllabe *mes* compte ici. *Et blasphèmes*, cela fait quatre pieds.

S'il y avait :

Le vers serait faux.

Ceci n'est pas, comme on pourrait le croire, une bizarrerie. — Le vers par excellence est le vers lyrique à césure immobile; il conserve donc toujours une sorte d'empire, une prérogative royale, pour ainsi dire. Lors même qu'on le brise et qu'on y déplace la césure, on tient encore compte de sa césure primitive, on l'indique imperceptiblement, et c'est là une règle qu'il n'est pas loisible de violer. Ceci s'applique également au vers de dix pieds.

Il est bien entendu aussi que dans le drame l'emploi du vers non brisé doit être admis généralement; le vers brisé n'est qu'une exception nécessaire, comme nous l'allons voir.

De l'emploi de l'alexandrin brisé.

Pourquoi se sert-on de l'alexandrin brisé? pour arriver à la concision qu'exige l'action; pour ne dire jamais un mot de trop. Tout drame serait impossible si la moindre idée à émettre demandait, comme dans la tragédie,

deux vers ou même quatre vers pleins bourrés d'épithètes ; un drame écrit ainsi durerait douze heures.

D'un autre côté, si vous employez le vers brisé, et que toutefois vous restiez diffus, vous n'arrivez qu'au désordre. Ceci s'adresse à beaucoup de jeunes versificateurs qui croient faire le vers de la nouvelle école, parce qu'ils déplacent la césure et usent de formidables rejets.

Nous citerons comme modèle de concision et de simplicité, ces vers de Victor Hugo, dans *Marion Delorme*. Nous avons soin d'y marquer les césures mobiles ou non :

Ecoutez-moi, Marie.
J'ai pour tout nom Didier. — Je n'ai jamais connu
Mon père ni ma mère. — On me déposa nu,
Tout enfant, sur le seuil d'une église. — Une femme,
Vieille et du peuple, — ayant quelque pitié dans l'ame,
Me prit, fut ma nourrice et ma mère, — en chrétien
M'éleva, — puis mourut, me laissant tout son bien,
Neuf cents livres de rente, à peu près, — dont j'existe.
Seul à vingt ans, — la vie était amère et triste.
Je voyageai. — Je vis les hommes, et j'en pris
En haine quelques uns, — et le reste en mépris.

Trente vers de tragédie ne diraient pas autant.

Un de nos meilleurs poètes a remarqué que, dans la versification, il y a des périodes

arrêtées, au commencement et à la fin, par des vers non brisés qui en sont comme les bornes. Ces périodes, composées d'un plus ou moins grand nombre de phrases, forment un ensemble, un tout; qu'au milieu tout se déplace et se meuve, peu importe, la période elle-même n'est pour ainsi dire qu'un seul vers. Le morceau admirable que nous venons de citer peut servir d'exemple; la période commence à *j'ai pour tout nom Didier*, et finit par ce vers si ample :

J'en pris
En haine quelques uns, et le reste en mépris.

Le seul argument qu'on élève contre le vers brisé est qu'il manque d'harmonie; l'analyse que nous avons faite aura, nous l'espérons, prouvé le contraire; un mot encore à ce sujet.

La loi de l'harmonie veut que les vers pairs ne s'allient qu'avec des pairs, et les vers impairs qu'avec des vers impairs.

Ainsi, le vers de huit pieds peut avoir pour chute un vers de six pieds, ou un vers de quatre, ou un vers de deux pieds; mais l'harmonie est violée si on le mêle avec des vers de sept, cinq et trois pieds.

C'est une des raisons qui nous a empêché de nous prononcer ouvertement en faveur du vers

de onze pieds, bien qu'il soit nécessaire dans les opéras, les cantates, etc.

A cette règle, une exception pourtant : le vers de douze pieds peut se croiser avec le vers de trois pieds ; mais pourquoi ? parce que le vers de trois pieds est un élément et comme le dividende de l'alexandrin. — C'est la moitié de l'hémistiche et le quart du vers.

Or, comme on l'a vu dans les divisions de l'alexandrin brisé, cette loi harmonique est scrupuleusement suivie :

Nulle part un hémistiche impair joint à un hémistiche pair ; la mesure de l'alexandrin rend la chose impossible : et les vers brisés, à qui on refuse toute harmonie, restent au contraire toujours dans les lois les plus musicales.

Vers de treize pieds.

Nous n'avons pas fait mention de ce vers, parce qu'il est plus exceptionnel encore que le vers de onze pieds.

Cependant, nous pouvons en citer un exemple excessivement curieux. C'est une chanson à boire de Scarron :

Sobres, loin d'ici ; — loin d'ici, buveurs d'eau bouillie,
Si vous y venez, — vous nous ferez faire folie.

Que je sois fourbu, — châtré, tondu, bègue, cornu,
Que je sois perclus, — alors que je ne boirai plus!

Vous qui les oisons — imitez en votre breuvage,
Puissiez vous aussi — leur ressembler par le visage.
Que je sois, etc.

Jetons nos chapeaux — et coiffons-nous de nos serviettes,
Et tambourinons — de nos couteaux sur nos assiettes.
Que que je sois fourbu, — châtré, tondu, bègue, cornu,
Que je sois perclus, — alors que je ne boirai plus!

On voit que Scarron a composé le vers de treize pieds d'un hémistiche de cinq pieds, suivi d'un hémistiche de huit, et qu'en somme ce vers est harmonieux et tout-à-fait chantant.

Saint-Amant s'en est aussi servi, et pour des chansons à boire également.

Nous avons dû faire connaître ces essais, au moins comme curiosité littéraire.

CHAPITRE IV.

DE LA RIME.

Une contradiction assez étrange a été commise à propos de l'école moderne.

D'une part, on lui a reproché de trop s'attacher à la forme; d'autre part, on l'a accusée d'être incorrecte, peu française, et d'outrager toutes les lois de la versification.

Il faut s'entendre pourtant : si vous aviez dit à Benvenuto Cellini qu'il ciselait ses vases avec trop de finesse, vous auriez été mal venu d'ajouter que ses ciselures étaient grossières et informes.

Quant à la rime, c'est bien d'un défaut d'excellence qu'on l'inculpe.

La nouvelle, école qui n'a pas la prétention d'avoir inventé de nouvelles lois, a rendu à la rime son importance et sa valeur; elle a professé hautement le culte de la rime riche, culte depuis longtemps oublié.

Or, en cela, elle n'a fait que remettre en honneur la versification splendide du seizième siècle.

Mais laissons de côté l'histoire littéraire; de ce qu'un usage a existé, il ne s'ensuit pas rationnellement que cet usage soit bon. Il faut qu'il ait son autorité, sa valeur, sa raison en lui-même.

D'abord, qu'est-ce que la rime? et d'où vient-elle?

Certains grammairiens et prosodistes, — de ces gens dont l'ame a les yeux clos et qui ne voient que le fait brutal et matériel, — ont imaginé que la rime avait été inventée pour le besoin de la mémoire. La rime, pour eux, n'est donc qu'un poteau indicateur à l'aide duquel on retrouve sa route. Grâce à la rime, disent-ils, certaines sentences se gravaient plus facilement dans le souvenir. Ne voilà-t-il pas une origine bien merveilleuse!

Pour nous, la rime n'est tout simplement qu'une harmonie.

Nous le disions dans l'introduction : le vers, par l'harmonie du nombre, la rime et le rhythme, représente la musique.

C'est donc le sentiment musical, inné chez les peuples, qui a inventé la rime.

La rime n'était pas connue des anciens, parce qu'ils avaient placé ailleurs la mélodie de leurs vers, parce qu'ils avaient noté, pour ainsi dire, chaque syllabe, et qu'il y avait toute une musique dans le savant entrecroisement de leurs dactyles et de leurs spondées.

Ce qui prouve que l'origine de la rime est musicale, c'est qu'aussitôt qu'une langue se forme où la valeur des brèves et des longues est peu appréciable à l'oreille, pour ne pas dire insaisissable, la rime apparaît. Quand on en vint à se servir, pour les chants d'église, de la langue latine, on donna au vers la mesure et la rime.

Or, tout est analogie dans les arts ; tout se tient. Deux vers qui riment mal sont comme en musique deux phrases qui ne finissent pas exactement dans le même ton ; il y a discordance.

Sous le rapport purement logique, ou la rime est une beauté, ou elle n'est qu'un ornement indifférent, inutile.

Ornement indifférent et inutile, il faut la supprimer.

Pour nous, bien entendu, c'est une beauté. Si vous la négligez, vous n'êtes pas parfaitement artiste; vous ne recherchez pas le beau dans toute sa pureté. Vous êtes une de ces natures incomplètes, manquées, à qui tout un côté de la manifestation de l'art fait défaut; vous pouvez avoir du génie, soit; mais vous ne serez pas un grand génie, parce que les grands génies ont naturellement au service de leur puissante pensée une forme puissante.

Nous le disions ailleurs, et nous le répéterons sans cesse :

« L'art n'est point ce Janus à deux faces, « dont l'une serait exclusivement belle par la « pensée, et l'autre par la forme. L'art n'a qu'un « visage où se réunissent toutes les beautés. « Seulement, ce sont nos regards, c'est notre « intelligence dont le rayon visuel, dont la « conception sont à ce point restreints, que, « parfois, nous ne pouvons saisir ces deux « beautés dans leur unique aspect, et qu'elles « ne nous apparaissent que séparément. »

Nous ajoutions : « La pensée implique la « forme. CEUX QUI NE PEUVENT PAS ARRIVER A

« LA FORME DANS TOUTE SA PURETÉ, N'ONT PAS « ALORS LA PENSÉE DANS TOUTE SA NETTETÉ. »

Quel est donc le grand crime de la rime aux yeux des versificateurs qui la traitent avec dédain? Ils lui reprochent d'être une entrave, de gêner la pensée, de livrer beaucoup au hasard; enfin, à les entendre, il semble qu'on ne puisse être à la fois grand poète par la pensée et grand versificateur par la forme.

C'est un acte d'accusation en règle que déjà nous avons réfuté.

Voici ce qu'écrivait Émile Deschamps à ce sujet:

« La rime, nous dit-on, est une puérilité en « comparaison des grandes idées, et quand elle « s'oppose à leur émission on fait bien de pas- « ser outre. Mon Dieu! les règles et les condi- « tions des arts n'ont jamais rien entravé chez « les maîtres. Vous pourriez donc avoir aussi « de telles pensées, qu'elles vous forceraient de « faire des vers de quatorze et quinze pieds, des « hiatus et toutes sortes de delits. Pourquoi « s'en prendre toujours à cette pauvre rime qui « ne demande qu'à être riche pour vous faire « plaisir? Au surplus, s'il y a des personnes « qui ont des pensées si sublimes, si colossales « qu'elles ne peuvent entrer, sans les briser,

« dans les moules poétiques, je leur en adresse « mon compliment. En tout cas, c'est un in- « convénient qui ne doit pas se présenter sou- « vent, et la prose est là pour hériter de ces « merveilles pyramidales. Mais, pour rester « dans le vrai, il y a paresse, insouciance ou « DÉFAUT D'ORGANISATION chez les poètes qui « riment mal, et qui en sont d'autant moins « poètes. »

Il y a chez ces poètes DÉFAUT D'ORGANISATION, c'est le plus clair.

Il convient peu, du reste, aux versificateurs qui coupent le vers alexandrin en deux parties forcément séparées, et cela à l'aide des inversions les plus grotesques, il convient peu à ces rigides législateurs de s'élever contre cette prétendue entrave de la rime ; si la pensée a jamais eu à souffrir, a jamais été morcelée, estropiée et dénaturée, c'est bien uniquement par leur faute.

La rime riche, loin d'être une entrave, est bien plutôt une facilité ; tous ceux qui sont un peu rompus à la versification ne l'ignorent pas. De même la césure parfaite et immobile de l'alexandrin, bien que, comme nous le disions tout-à-l'heure, elle ne fasse que torturer la pensée, — est aussi, quand on la considère comme pro-

cédé, une grande facilité; rien de plus difficile à faire que le vers brisé.

Seulement, pour ne parler ici que de la rime, il faut avoir fait des vers pendant bien longtemps pour acquérir l'habitude de la rime riche, pour que d'elle-même elle vienne vous trouver, et d'elle-même aussi se placer, prévenante et soumise, au bout du vers, sans que vous la cherchiez, sans que vous l'attendiez un seul instant, sans qu'il faille pour elle vous distraire de l'inspiration.

Ainsi, différence essentielle entre l'ancienne et la nouvelle école; autrefois, tout écolier sortant du collège pouvait faire des vers, qui, bien coupés au milieu et ornés d'une rime suffisante, étaient parfaits comme forme; aujourd'hui, c'est tout différent. Il faut un apprentissage, du métier, pour être bon versificateur.

Une fois le métier acquis, il est vrai de dire que la rime riche vient en aide au poète.

Prétendre qu'il est plus aisé de faire des vers mal rimés que de faire des vers bien rimés, c'est prétendre qu'il est plus aisé de mal peindre que de bien peindre.

Les artistes qui se sont rendus maîtres de leur art, qui le dominent, peignent avec beaucoup plus de facilité que les pauvres élèves qui tâtonnent; ces détails si merveilleux, si fins,

que nous admirons en eux, leur coûtent moins qu'aux autres leurs informes ébauches.

Seulement, il faut avoir acquis cette supériorité par un travail assidu. Si c'est là ce qu'on veut dire par les entraves de la rime, nous les reconnaissons ces entraves, et nous sommes heureux de les avoir fait naître. En littérature, trop de maîtres par la pensée sont restés écoliers par la forme.

Mais il est avéré qu'une fois le premier apprentissage fait, LA RIME RICHE FAVORISE LA PENSÉE, LOIN DE LUI NUIRE.

Nous ne faisons pas, avons-nous dit, un traité élémentaire; aussi, croirions-nous fort oiseux d'établir la distinction qui existe entre la rime masculine et la rime féminine.

La rime riche consiste, on le sait, dans la parfaite conformité de la dernière syllabe pour le vers masculin, et des deux dernières, en comptant la syllabe sourde, pour le vers féminin; et comme la rime est pour nous, ainsi qu'on l'a vu, une beauté toute musicale, nous n'entendons pas parler de la simple conformité des lettres; l'école nouvelle exige avant tout la conformité, la concordance exacte du son.

Ainsi, ces vers de Victor Hugo riment parfaitement :

O spectacle! — Ainsi meurt ce que les peuples font!
Qu'un tel passé pour l'ame — est un gouffre profond!

Jadis, on eût fait rimer *mont* avec *font*, et *blond* avec *profond*, au grand supplice de l'harmonie.

Fréquent rime très-bien avec *camp*, quoiqu'il ne se trouve pas dans les deux syllabes finales une lettre semblable, et *fréquent* rimerait très-mal avec *prudent*.

Ainsi, *accord* rime avec *encor*, et non pas avec *nord*; pourquoi? parce que, dans les deux premiers mots, la *consonne d'appui* est la même.

Les poètes du seizième siècle entendaient bien aussi que la rime doit être riche sous le rapport du son.

Marot a dit :

Mal peult aller, qui charge trop grand faix.
Tous tes labeurs ne sont que contrefaits.

Et ailleurs :

Et d'Apollo, Mercure et tous leurs filz,
En vraye amour et science confits.

Et encore :

Ce sont rondeaux, ballades, virelaiz,
Motz à plaisir, rimes et trioletz.

Pour les rimes féminines, même observation que pour les rimes masculines; le son seul des syllabes détermine la rime; la *consonne d'appui* fait loi.

Shakspeare rime admirablement avec *soupire*, *empire*, etc.

Ainsi :

> Ne ris point des sonnets, ô poète moqueur!
> Par amour autrefois en fit le grand Shakspeare;
> C'est sur ce luth heureux que Pétrarque soupire...
>
> SAINTE-BEUVE.

> Il dit: Debout! Soudain chaque siècle se lève,
> Ceux-ci portant le sceptre, et ceux-là ceints du glaive...
>
> V. HUGO.

C'est encore là une rime riche.

> Entre l'œil du chasseur et les oiseaux leurs hôtes,
> Joncs, roseaux et glayeuls dressent leurs tiges hautes.
>
> VICTOR DE LAPRADE.

> Ah! si nous pouvions lire à des dates certaines
> Les journaux inédits du grand peuple d'Athènes...
>
> BARTHÉLEMY.

Mais qu'on ne se méprenne pas sur ce que nous entendons par la richesse de la rime.

Il semble, en effet, qu'en faisant rimer un mot avec ses composés, on obtiendrait des

rimes très-riches ; il n'en est rien pourtant. Ces rimes-là sont même prohibées : *ami* ne rime pas avec *ennemi*.

Mais en outre :

Plus la consonnance de deux mots qu'on fait rimer ensemble est complète, et plus le sens et la nature de ces mots sont différents, plus aussi la rime est originale et a de charmes.

Deux épithètes riment fort mal ensemble, et nous avons vu qu'un mot, comme *ami*, ne rime pas avec son composé, *ennemi* : mais il y a plus, si ami est employé comme épithète, un *peuple ami*, on aura mauvaise grâce à le faire rimer avec *affermi*, par exemple.

Deux verbes doivent aussi le plus rarement possible se trouver réunis par la rime, à bien plus forte raison deux adverbes, surtout deux adverbes en *ment*.

Ces dernières rimes, nous ne nous contentons pas de les blâmer, nous les proscrivons d'une manière absolue. Molière les a employées, mais pour s'en moquer avec esprit :

> J'aime superbement et magnifiquement.
> Ces deux adverbes joints font admirablement.

Pour bien faire comprendre ce que nous entendons par rimes dont la consonnance est

complète et dont le sens et la nature des mots sont différents, quelques exemples sont nécessaires :

Bon, c'est de l'argent comptant.
J'en avais bien besoin. « Et de ce non content... »

RACINE.

Dieu préserve en chassant toute sage personne,
D'un porteur de huchet qui mal à propos sonne.

MOLIÈRE.

Mais à peine fut-il
Monté au ciel par son voller subtil....

CL. MAROT.

Un bizarre prodige!
Ce portrait est vivant ; — il est vivant, te dis-je!

V. HUGO.

Tes vœux sont-ils si haut et si loin avancés?
Jeune homme, songes-y; ce réduit, tu le sais.....

AL. DE MUSSET.

Laissant les souliers fins, les bas soyeux et beaux,
Met ses petits pieds nus gaiement dans des sabots.

AL. ESQUIROS.

De tout ce que nous venons de dire, qu'on n'aille pas conclure que, dans un accès de pédante rigueur, nous ne souffrons pas çà et là quelques infractions.

D'abord, il est des mots pour lesquels s'offrent si peu de rimes, qu'il faut bien, à moins de créer au poète ces obstacles que précisément notre tâche est d'abattre, qu'il faut bien, disons-nous, se départir de la règle à leur endroit. — Rareté vaut richesse.

Nous ne parlons pas seulement des rimes tout-à-fait rares, comme *angle*, *aque*, *obe*, *ougue*, etc.; nous parlons aussi des rimes qu'en cherchant bien on pourrait trouver à faire riches, mais dans un cercle trop restreint, comme *or* et *ore* (*encore*, *honore*), *ude* (*étude*, *prude*), *ange* (*échange*, *louange*), *are* (*fanfare*, *avare*), etc.

Par nécessité, il convient d'admettre l'exception pour ces mots-là, et, de plus, leur emploi parmi les rimes riches sauve la monotonie.

Par exemple, on ne saurait exiger la rime riche pour le mot *moi*, qui ne pourrait s'employer qu'avec le mot *émoi*. *Moi* rime parfaitement avec *roi*, *loi*, *effroi*, *toi*, etc.

> Le cœur ouvert aux pleurs, et tout percé de pointes
> Qu'un dévot repentir élançait dedans *moi*,
> Tremblant de peur d'enfer, et tout brûlant de *foi*.
>
> RÉGNIER.

De même, le mot composé *d'or* ne rimerait

qu'avec *corridor*, *fructidor*, *endort*, etc., s'il n'était permis de le faire rimer avec *encor*, *trésor*, etc.

> Oh! que j'avais besoin de son sang! Un peu d'*or*,
> Et je l'ai. — Scélérat! peux-tu m'entendre *encor*.
>
> V. Hugo.

Même observation pour les mots en *ui* et *uy* :

> Si convient-il en douleur et *ennuy*,
> Notre vouloir conformer à *celuy*
> Du Tout-Puissant.
>
> Cl. Marot.

Pour les mots en *il*.

> Et vous qui plus heureux, vainqueurs d'un long *exil*,
> Aujourd'hui pour la France abandonnez le *Nil*.
>
> Barthélemy et Méry.

Tous ces exemples, qu'on le remarque bien, sont empruntés à des poètes excellents versificateurs.

Mais alors, m'objectera-t-on, si vous admettez ces licences, comment parvenez-vous donc à établir une différence entre les versificateurs qui riment bien et ceux qui riment mal? Rien de plus simple.

La plupart des mots dont on se sert pour la

rime, se trouvent en si nombreuse famille, que, pour eux, la moindre négligence est un crime; ainsi, les mots en *ie*, *eux* et *euse*, *ant* et *ent*, *ains* et *eins*, *ir*, *er*, *eur*, etc.

Un bon versificateur peut faire rimer *Nil* et *exil* comme Barthélemy, mais il ne fera jamais rimer *desseins* et *humains* comme Voltaire.

> Le droit qu'un esprit vaste et ferme en ses *desseins*
> A sur l'esprit grossier des vulgaires *humains*.

Ni *terre* avec *lumière* comme Ducis :

> L'ouvrage est accompli : je peux quitter la *terre*,
> A mes yeux étonnés vous rendez la *lumière*.

Ni *vue* et *descendue* comme Racine, qui, pourtant, rimait exactement, sinon avec originalité :

> Misérable! et je vis, et je soutiens la *vue*
> De ce sacré soleil dont je suis *descendue*.

C'est au soin apporté constamment à ces sortes de rimes qu'on reconnaît un versificateur de distinction; on peut dire de lui qu'il emploie les rimes riches, et nul ne songera à lui faire un reproche de ne pas rechercher la même exactitude de consonnance pour les rimes rares.

Ainsi, c'est donc une règle absolue :

Rime riche pour tous les mots qui ont beaucoup de rimes (celui qui a plus de trente rimes peut entrer dans cette catégorie).

Rime suffisante au besoin pour les autres.

A l'appui de cette règle, nous allons citer un exemple bien curieux :

Les rimes en *eu* sont rares ; aussi *Dieu* rime bien avec *feu*, *aveu*, *jeu*, *bleu*, etc.

Mais les rimes en *eux* sont abondantes, et au pluriel, *dieux* ne rime plus exactement avec *feux*, *aveux*, *jeux*, *bleus*, etc.

Et pourtant, la rime se trouve avoir une lettre de plus.

Nous nous adressons à des lecteurs intelligents, et ne pensons pas qu'il faille pousser plus loin la démonstration.

Mais puisque nous plaidons en faveur de la rime riche, nous ajouterons, désireux d'ôter toute arme contre nous aux esprits malveillants, qu'il faut éviter les rimes par trop riches, qui, au lieu de reproduire seulement la dernière syllabe ou les deux dernières du vers précédent, reproduisent trois ou quatre syllabes, et souvent tout un long mot ; non pas que de telles rimes rencontrées par hasard ne soient gracieuses, mais leur fréquent retour est fatigant et contourne le

style. Quand il s'agit d'une boufonnerie, tout est permis, et cette plaisante épître de Clément Marot à François Ier signalera le défaut dont nous parlons, bien que, dans ce cas tout spécial, ce ne soit pas un défaut, mais simplement un jeu de versificateur qui gaspille ses richesses :

En m'esbattant, je fay rondeaux en rime,
Et en rimant bien souvent je m'enrime ;
Brièf, c'est pitié d'entre nous rimailleurs,
Car vous trouvez assez de rime ailleurs,
Et quand vous plaist mieux que moi rimassez,
Des biens avez et de la rime assez.
. . . . . .

Et plus loin :

Car vois-tu bien la personne rimante
Qui au jardin de bon sens la rime enté,
Si elle n'ha des biens en rimoyant,
Elle prendra plaisir en rime oyant :
Etc.

Les prosodistes ont amassé des montagnes de phrases sur de bien puériles questions.

Il se sont demandé d'abord si la rime en épithètes est un défaut, et, pour répondre, leur embarras a été grand, les épithètes oiseuses fourmillant dans les modèles qu'ils citaient.

La nouvelle école ne proscrit pas l'épithète ; mais comme elle n'est plus tenue d'étendre,

d'étirer en deux vers l'idée la plus mince, et cela à grand renfort d'adjectifs fort inutiles, comme où finit l'idée elle brise le vers et entame une autre idée, elle élague du vers toutes ces branches mortes, et il est vrai de dire aujourd'hui que la rime en épithètes trop souvent reproduite est un très-grand défaut.

Ainsi, dans le récit de Théramène, tirade que tout le monde reconnaît être fort déplacée, mais qu'on croit devoir généralement regarder comme un magnifique morceau de versification, bien qu'elle soit très-peu remarquable de style, peut-on imaginer rien de plus faible que ces vers :

> L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
> Parmi des flots d'écume, un monstre *furieux*.
> Son front large est orné de cornes *menaçantes*,
> Tout son corps est couvert d'écailles *jaunissantes*,
> Indomptable taureau, dragon *impétueux*,
> Sa croupe se recourbe en replis *tortueux*....

Voilà donc cinq rimes de suite en épithètes, sans compter dans la même tirade les *gardes affligés*, la *voix formidable*, le *cri redoutable*, la *plaine liquide*, la *montagne humide*, le *monstre sauvage*, le *désordre affreux*, le *flanc poudreux*, le *char fracassé*, l'*image cruelle*, la *source éternelle*, les *ronces dégouttantes*, les

dépouilles sanglantes, etc., etc. Nous en passons, et des plus singulières; et il ne s'agit que de rimes, notez bien ceci; nous ne disons mot des épithètes qui gonflent le vers.

La rime est le seul générateur du vers français, et cela est si vrai que les poètes du seizième siècle faisaient consister dans la rime toute la beauté du vers. Ils s'alarmaient peu de rencontrer dans le vers de nombreux hiatus; avant tout ils rimaient; la rime était pour eux la musique du vers.

Aussi, — (et il faut chercher souvent la preuve des faits dans la science même des mots) primitivement, on appelait RIMEURS ceux qui faisaient des vers; on disait les RIMES de tel poète pour le recueil de ses poèmes, ballades, élégies ou rondeaux; RIMER, en un mot, pour versifier.

Par suite, les poètes du seizième siècle ne soupçonnaient même pas qu'on pût mal rimer; parmi eux, pas un seul dissident; tous riment bien, ceux-là même qui ne font des vers que par aventure ou par caprice, comme François Ier, Charles IX et Henri IV.

Au dix-septième siècle, au contraire, plus un seul hiatus; les règles du vers sont observées scrupuleusement; mais le grand principe de la

rime est mis en oubli ; aussi ne dit-on plus RIMEUR ; mais VERSIFICATEUR.

La régularité l'emporte, et l'harmonie disparaît ; aujourd'hui, elles règnent ensemble toutes deux.

Des rimes triplées.

Les rimes sont nécessairement doubles ; l'école moderne les triple souvent dans certains rhythmes, mais elle ne le fait guère que pour les rimes féminines. Règle générale, les rimes masculines triplées sont peu gracieuses.

Ce n'est pas, du reste, une innovation ; nous lisons dans Clément Marot :

> Douce santé, de langueur ennemie.
> De jeux, de ris, de tous plaisirs amie,
> Gentil réveil de la force endormie,
> Douce santé.

Les rimes triplées ajoutent à la rapidité d'une strophe, lui donnent plus de déploiement et de magnificence. On peut voir pour exemple la stance que nous citons au chapitre de l'ode.

Quelques poètes ont essayé de quadripler les

rimes; c'est un essai malheureux et illogique. Il faut bien que trois vers féminins qui se trouvent réunis rimeht ensemble, un d'eux ne pouvant rester isolé; mais du moment que quatre vers se suivent, la même nécessité n'existe plus; les deux premiers semblent pouvoir rimer séparément des deux derniers; il s'ensuit que l'oreille hésite et n'est pas satisfaite.

Tout le monde sait que deux vers féminins ne peuvent se croiser avec deux autres vers féminins, et de même pour le vers masculin; toutefois, pour les morceaux destinés à la musique, cette loi n'existe p'us; on peut donc dire, mais dans ce cas seulement :

Des rayons diaphanes
M'attiraient avant l'heure.
C'étaient des feux profanes!....
Voilà pourquoi je pleure.

La question de la rime en éveille une autre qui n'a jamais été traitée jusqu'ici, et dont pas un prosodiste n'a eu le moindre soupçon; nous voulons parler du son de la rime.

Du son de la rime.

Les rimes ont un son.

Ce son est clair,

Ou bien il est sourd.

En général, les mots primitifs d'une langue sont brefs et sonores.

Les mots de seconde et de troisième formation deviennent sourds, s'allongent et se traînent lourdement.

De plus, la sonorité des mots primitifs est elle-même étouffée, assourdie.

Pour la langue française particulièrement, la vérité de cette assertion ne peut être contestée.

Nous ne pouvons ici qu'indiquer sommairement cette idée, qui demanderait à être longuement développée.

Le mot a d'abord été créé pour la chose, pour le fait; c'a été un mot concis, bien sonnant à l'oreille.

Puis est venu le mot formé pour rendre l'idée abstraite, déjà moins pittoresque et plus sourd; ce dernier traînant à sa suite toute la lourde cohorte des adverbes.

Donc, premier travail, qui, sous le rapport de l'harmonie, rend la langue plus sombre, plus monotone.

Ce n'est pas tout; les mots primitifs dont nous parlions ont eux-mêmes été peu à peu rendus plus sourds : ainsi, de *tos jorz*, on a fait toujours; d'*amorz*, amour; de *corb*, corbeau; d'*honor*, honneur; de *paroir*, paraître; de *doloir*, se plaindre; d'*estor*, combat; d'*emperor*, empereur; d'*orgueillox*, orgueilleux; de *desirox*, désireux; de *Dex*, Dieu; etc., etc.

Second travail, qui, en corrigeant notre belle langue du douzième et du treizième siècle, y a substitué partout des désinences voilées aux désinences claires et retentissantes.

Ce n'était rien pourtant; si la langue avait déjà beaucoup perdu, en revanche, elle avait gagné plus encore, et il est vrai de dire qu'au seizième siècle elle était d'une admirable richesse, et, en dépit de toutes les réformes, plus sonore, plus exubérante, plus féconde que jamais.

Vint le dix-septième siècle, qui, en créant la syntaxe de la langue, non-seulement dénatura et gâta à force de lourdeur les mots les plus charmants (— comme *gazouillis*, par exemple, dont il fit gazouillement —), mais encore sup-

prima une foule de vieux mots naïfs et pittoresques et que rien ne remplaça ; et notons, en passant, que la proscription ne frappa précisément que les mots d'un caractère vraiment national et les plus harmonieux, si bien qu'un des plus merveilleux écrivains de France, et par parenthèse le plus français, Rabelais, se trouva tout-à-fait incompréhensible.

Ce fut là le dernier travail qu'eut à subir notre langue, et le plus funeste. Nous le comparerions volontiers au travail des élagueurs, qui, pour tailler selon toutes les règles de l'art de correctes arcades dans un massif de marronniers, en coupent impitoyablement toutes les fleurs.

Voilà donc une tendance générale facile à constater depuis le douzième siècle jusqu'au dix-neuvième. Toujours le mot primitif, le mot sonore, a été ou dénaturé ou proscrit même, et cela souvent lorsqu'il était complètement impossible de le remplacer. Grâce à quelques têtes étroites, notre langue s'est faite pauvre volontairement et de gaieté de cœur, et quant aux mots qu'il a bien fallu créer pour le besoin des idées et des choses nouvelles, sous prétexte d'étymologie, on les a faits les plus longs possibles ; pour les désinences, on n'en a guère

admis que deux, la désinence en *té* et celle en *ment*, les plus maussades et les plus pédantes qu'on pût trouver (acquisivité, versatilité, constitutionnellement, etc., etc.; — tous les termes des sciences naturalistes ou philosophiques, toute la langue politique —; si cela continue, il n'y aura plus que deux rimes, la rime en *té* et la rime en *ment*).

Nous ne savons guère que la République qui ait osé créer des mots nouveaux aussi harmonieux que s'ils étaient primitifs, et, certes, l'étymologie s'y retrouve tout aussi facilement que dans les autres qui s'allongent à l'infini; aussi, est-ce un poète, Fabre d'Églantine, qui les a inventés,

Et la langue s'enrichit-elle le jour où furent créés les noms des mois :

Nivose.	Germinal.	Messidor.	Vendémiaire.
Pluviose.	Floréal.	Thermidor.	Brumaire.
Ventose.	Prairial.	Fructidor.	Frimaire.

Ce travail successif qu'on a nommé travail d'épuration, nous l'appellerons, nous, travail de dégradation, et nous en accuserons surtout les poètes.

Parmi les innombrables mots retranchés :

Un tiers n'a jamais été remplacé (soulas, entrelas, pourpris, s'enamourer).

Un tiers a été proscrit sous prétexte de synonymie (et tous les esprits sensés savent maintenant qu'il n'y a pas en réalité de synonymes).

C'est beaucoup que d'accorder le dernier tiers aux mots devenus inutiles par suite d'usages oubliés ou de rénovation dans les sciences.

Les poètes, disons-nous, sont surtout coupables, parce qu'à l'exception de quelques uns ils ne connaissaient pas leur langue; ou, s'ils la connaissaient, la fausse idée qu'ils se formaient du beau langage leur faisait rejeter tous les vieux mots expressifs et pittoresques, pour en prendre de creux, de pompeux et d'insignifiants.

Molière et La Fontaine, génies vraiment français, n'ont point agi ainsi; mais tout grands qu'ils aient été, ils n'ont pu faire loi, et, chose monstrueuse! ILS ONT VIEILLI!

Or, nous comprenons — (il faut bien comprendre les erreurs) — que les écrivains puristes du dix-septième siècle aient cru que le bon goût devait exclure le pittoresque et la couleur; un inconvénient grave aurait dû pourtant les éclairer; et s'ils s'étaient préoccupés un instant seulement de l'harmonie, ils auraient tout aussitôt reconnu l'absolue néces-

sité de revenir à la langue riche et plantureuse de leurs ancêtres.

Mais ils ont tout-à-fait ignoré cette loi, qu'il faut, pour l'harmonie et l'éclat du vers, que les rimes soient autant que possible sonores.

Beaucoup moins savants sur la forme que leurs prédécesseurs du seizième siècle, ils n'avaient sous la main qu'un certain nombre de mots et d'expressions sourdes et vulgaires qui revenaient périodiquement, mélodie monotone chantée sur un rhythme plus monotone encore, de telle sorte qu'il faut qu'ils aient été bien grands par la pensée pour avoir survécu.

La plupart d'entre eux rimaient continuellement en rimes sourdes, de sorte que tout ce qu'il y a de musical dans la rime se trouvait perdu.

Nous allons citer des exemples :

A mes nobles projets je vois tout *conspirer*,
Il ne me reste plus qu'à vous les *déclarer*.
Je fuis, ainsi le veut la fortune ennemie;
Mais vous savez trop bien l'histoire de ma vie,
Pour croire que, longtemps soigneux de me *cacher*,
J'attende en ces déserts qu'on me vienne *chercher*.
La guerre a ses faveurs ainsi que ses disgrâces.
Déjà plus d'une fois retournant sur mes traces,
Tandis que l'ennemi, par ma fuite *trompé*,
Tenait après son char un vain peuple *occupé*.....

RACINE.

Les deux tiers des rimes masculines em-

ployées par Racine sont des rimes en *er* ou *é*; toujours ce son creux et sourd revient; chaque fin de vers semble tomber dans un trou.

Écoutez un peu cet entretien de Pyrrhus et d'Andromaque.

PYRRHUS.

Et le puis-je, Madame? Ah! que vous me *gênez!*
Comment lui rendre un cœur que vous me *retenez?*
Je sais que de mes vœux on lui promit l'empire;
Je sais que pour régner elle vint de l'Epire;
Le sort vous y voulut l'une et l'autre *amener*,
Vous pour porter des fers, elle pour en *donner*.
Cependant ai-je pris quelque soin de lui plaire?
Et ne dirait-on pas en voyant, au contraire,
Vos charmes tout-puissants et les siens *dédaignés*,
Qu'elle est ici captive et que vous y *règnez?*
Ah! qu'un seul des soupirs que mon cœur vous envoie,
S'il s'échappait vers elle y porterait de joie!

A quoi Andromaque répond :

Et pourquoi vos soupirs seraient-ils *repoussés?*
Aurait-elle oublié vos services *passés?*

Et un peu avant :

Un enfant dans les fers : et je ne puis *songer*
Que Troie, en cet état, aspire à se *venger*.
Ah! si du fils d'Hector la perte était *jurée*,
Pourquoi d'un an entier l'avons-nous *différée?*
Dans le sein de Priam n'a-t-on pu l'*immoler?*
Sous tant de morts, sous Troie, il fallait l'*accabler*.

Et nous ne parlons point des vers où cette

rime se trouve pour ainsi dire à chaque syllabe comme ceux-ci :

> Il n'en faut point dou*ter*, vous ai*mez*, vous brû*lez* !
> Vous périssez d'un mal que vous dissimu*lez*.

Peut-on rien ouïr de plus monotone et de plus endormant ? Si c'est là ce qu'on nomme versification, mieux vaudrait écrire en prose.

On le voit, nous ne nous sommes attaché qu'à une seule espèce de rime, la rime en *é*; mais chez Racine comme chez Voltaire, comme chez tous les versificateurs de cette école, ce sont toutes les rimes, à bien peu d'exceptions près, qui sont sourdes et voilées.

Si, ne s'occupant que du procédé purement matériel, ils s'étaient dit : d'où vient que nos rimes ont une harmonie si funèbre ? ils auraient reconnu :

1° Que par habitude vicieuse des rimes vulgaires et défaut de travail, ils n'osaient jamais employer à la fin du vers certains mots dont ils faisaient usage pourtant dans le corps même de ce vers.

Ainsi, Racine a dit :

> L'œil morne cependant et la tête baissée....
> Semblaient se conformer à sa triste pensée....

Aurait-il osé finir le vers avec ces mots : *œil morne* et *se conforme?*

Pour ces versificateurs, toutes les rimes qui ne se présentaient pas en grande abondance n'existaient pas; tout ce qui demandait quelque travail de recherche était abandonné; ils avaient leurs habitudes et ne s'en voulaient point départir; *larmes* amenait *alarmes*, *dieux* voulait *adieux*, *puissance* exigeait *obéissance*, *amoureux* précédait tout naturellement *généreux*, les *auspices* demandaient les *sacrifices*, les *sujets* ne se trouvaient jamais loin des *projets*; puis revenaient les *larmes* et les *alarmes*, les *dieux* et les *adieux*, plus ou moins mêlés de *jours* et de *discours*, de *famille* et de *fille*, d'*Euménides* et de *perfides*, et de *fatales mains* et de *barbares humains*.

Ils auraient donc reconnu, disons-nous, qu'ils tournaient dans un cercle déplorable, et que, dans la langue existante, la moitié des mots ne leur servait jamais pour les rimes, et l'autre moitié se composait de termes vulgaires, tous finissant par des désinences sourdes qui jetaient de la monotonie sur leurs vers.

2° Cette première découverte les aurait amenés à reconnaître également que tous les mots qu'ils proscrivaient, comme hors d'usage et peu poé-

tiques, c'est-à-dire les mots propres, étaient précisément les plus pittoresques, les plus harmonieux, et peut-être se seraient-ils avoué qu'ils châtraient outrageusement la vieille langue française, la seule vraie; mais trop de préjugés les aveuglaient pour qu'ils pussent jamais soupçonner une partie seulement de la vérité.

Aujourd'hui, pour l'école moderne, la question subsiste tout entière.

Elle a reconnu que tous les mots d'une langue doivent servir à la rime, et que lorsqu'un mot vient naturellement à la fin d'un vers, il faut l'y laisser, à moins qu'il n'ait pas de rime, ce qui est un cas de force majeure.

Eh bien! nous irons plus loin. Nous dirons que comme tous les mots proscrits sont précisément les plus harmonieux, il n'est pas mal de les rechercher un peu; ce faisant, on évite les rimes vulgaires, les hémistiches d'occasion; on n'est pas obligé d'avoir recours à cent sottes épithètes qui se présentent toujours avec complaisance et qu'on ne peut jamais trop repousser. Au moins est-ce une loi, si l'on ne veut pas se mettre en quête de ces sortes de rimes vraiment musicales, est-ce une loi, disons-nous, de ne point les éviter. On en est bien récompensé, car les plus beaux vers jaillissent souvent.

comme des étincelles, dans le choc que l'inspiration éprouve alors momentanément.

Nous sommes heureux de pouvoir citer à l'appui de cette doctrine qui peut sembler bizarre, celui qu'on a nommé le législateur du Parnasse, Boileau, continuateur de Malherbe sous ce rapport, et qui, à part le défaut de faire presque toujours son second vers avant le premier, était un bon versificateur.

Quelques exemples suffiront pour prouver que, loin de reculer devant les rimes étranges et difficiles, il les cherchait presque et s'en tirait avec bonheur.

Et dans l'amas confus des chicanes énormes,
Ce qui fut blanc au fond rendu noir par les formes.
. . . . . .
O toi qui sur ces bords qu'une eau dormante mouille,
Vis combattre autrefois le rat et la grenouille!...
. . . . . .
Sur quelle vigne, à Reims, nous avons hypothèque?
Vingt muids rangés chez moi font ma bibliothèque....
. . . . . .
Mais pour toi qui, nourri bien en deçà de l'Oise,
As sucé la vertu picarde et champenoise....
. . . . . .
Dans ses préventions une femme est sans borne....
Alcippe, à ce discours je te trouve un peu morne.
. . . . . .
Il tourne au moindre vent, il tombe au moindre choc,
Aujourd'hui dans un casque et demain dans un froc.
. . . . . .

Afin qu'en ta vieillesse un livre en maroquin
Aille offrir ton travail à quelque heureux faquin.

Voilà donc des rimes en mots d'ordinaire proscrits par les versificateurs pour la fin de leurs vers. Ils aiment bien mieux *l'absence*, *l'inconstance*, *l'éloignement*, *l'amant*, *tendrement*, *lentement*, *aisément*, et tous les adverbes en *ment*; *divinités*, *cruautés*, *beautés*, *défendre*, *entendre*, *prétendre*, *comprendre*, etc. Comme nous le faisions remarquer, tous les mots proscrits fournissent des rimes sonores et nouvelles : *énormes*, *formes*, *mouille*, *grenouille*, *hypothèque*, *bibliothèque*, *Oise*, *champenoise*, *borne*, *morne*, *choc*, *froc*, *maroquin*, *faquin*; tandis que la plupart des mots usités, et nous venons d'en citer un certain nombre, fournissent des rimes sourdes, communes.

Nous n'avons donc pas tort de réclamer, au nom de l'harmonie, l'emploi des mots proscrits.

Clément Marot, qui avait poussé l'art de rimer aussi loin qu'il peut aller, recherchait beaucoup ces rimes musicales, ou plutôt elles lui venaient naturellement. Il aimait, comme on l'a vu, à jouer avec son art, et fit même toute une poésie avec les rimes fort inusitées *ac*, *ec*, *ic*, *oc*, *uc*.

Or, en Noël venu son petit trac :
Sus donc, aux champs bergières de respec,

Prenons chacun panetière et bissac,
Flust, flageol, cornemuse et rebec;
Ores n'est pas temps de clorre le bec,
Chantons, sautons et dansons ric à ric;
Puis allons voir l'enfant au povre Nic,
Tant exalté d'Elie, aussi d'Enoc,
Et adoré de maint grand roy et duc.
Etc.

Il ne faut voir dans de tels tours de force que le sentiment profond qu'avait Clément Marot de la nécessité de ces sortes de rimes.

Molière, à qui Boileau disait :

Dans les combats d'esprit savant maître d'escrime,
Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime.

Molière non plus ne se faisait pas faute de ces rimes-là.

C'est véritablement la tour de Babylone,
Car chacun y babille, et tout du long de l'aune....
. . . . . .
Il vient nous sermoner avec des yeux farouches,
Et jeter nos rubans, notre rouge et nos mouches....

La Fontaine fourmille de ces rimes originales et osées, comme :

Tire un marron, puis deux, et puis trois en escroque,
Et cependant Bertrand les croque....

Elles abondent tellement qu'il est inutile de

les relever; cependant, il est très-bon de les étudier.

Sans doute, pourraient alléguer quelques partisans du style noble et des rimes sourdes, sans doute, ces sortes de rimes sont originales et sonores, mais elles ne peuvent être employées que dans le style comique et la satire; vos exemples mêmes le prouvent.

Il est vrai qu'on les trouve peu dans les tragédies, mais c'est précisément parce que les poètes tragiques avaient horreur du mot propre dont ils éteignaient le plus possible les vives lueurs sous des périphrases.

Toutefois, Corneille, dont le franc génie ne redoutait pas à ce point ce qu'on appelle trivialité, abonde en rimes neuves et pittoresques :

On n'a tous deux qu'un cœur, qui sent mêmes traverses;
Mais ce cœur a pourtant ses fonctions diverses.
. . . . . .
J'en veux être le maître, et je veux bien qu'on sache
Que je la désavoue alors qu'on me l'arrache.
. . . . . .
Chéri de tout le peuple, estimé chez le prince,
Gendre du gouverneur de toute la province.
. . . . . .
Le Dieu de Polyeucte et celui de Néarque,
De la terre et du ciel est l'absolu monarque....
. . . . . .

Je verrai leur amour, j'éprouverai sa force,
Sans flatter leurs désirs, sans leur jeter l'amorce.
. . . . . .
Combien pour le répandre a-t-il formé de brigues ?
Combien de fois changé de partis et de ligues.
. . . . . .
Etc.

Ces vers sont pris dans *Polyeucte*, *Rodogune* et *Cinna*.

Mais en général, dans les poètes tragiques, ces rimes sont très-rares ; ils ne trouvent que des rimes monotones et vulgaires, et c'est le très-grand défaut que nous leur reprochons. Seulement, qu'il soit bien constaté que ce n'est pas ce qu'on nomme style noble qui les exclut, puisque Corneille les trouvait souvent, et Racine même quelquefois.

Il n'y a donc dans l'emploi des rimes monotones que vulgarité de versification ; c'était un point à constater.

Ces exemples ont sans doute fait comprendre notre pensée. On doit voir que nous avons deux buts :

Proscrire le plus possible les rimes vulgaires.

Proscrire le plus possible les rimes sourdes.

En réalité ces deux buts n'en font qu'un, puisque les rimes vulgaires, c'est-à-dire les plus en usage, ne sont autres que les rimes sourdes,

et c'est une suite de la tendance que nous montrions, au début de ce chapitre, avoir existé depuis le dix-septième siècle notamment, de reléguer les mots sonores et brefs pour ne prendre que les mots longs et au son voilé.

Il s'en suit qu'outre ces deux buts, la RECHERCHE DE L'ORIGINALITÉ et la RECHERCHE DE L'HARMONIE dans une sage limite, nous en avons un troisième : c'est d'empêcher que le peu de mots pittoresques que nous possédons encore ne disparaissent, comme la chose arriverait infailliblement, si la poésie persistait à ne pas s'en servir.

CHAPITRE V.

DE L'INVERSION ET DE L'ENJAMBEMENT.

L'inversion est une façon de replier la phrase pour la faire entrer dans le vers.

C'est parfois, — mais bien rarement, — une beauté. Le plus souvent c'est un défaut très-grave.

L'enjambement a été employé par les poètes modernes, précisément pour éviter l'inversion dans tous les cas où elle est un défaut.

Voici un vers par exemple où l'inversion est sublime :

Tombe le ciel sur moi ! pourvu que je me venge !

CORNEILLE.

Ce qu'il y a d'horrible dans le châtiment, dans l'épouvantable mort bravée, ajoute une puissance inouïe à cet âpre désir de vengeance. Le vers eût été d'une faiblesse déplorable s'il y avait eu, par exemple :

> Oui, je me vengerai, dût le ciel m'écraser!

Mais, au contraire, dans ces vers de Racine :

> Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés,
> Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés.....

l'inversion n'est plus qu'un arrangement du versificateur qui a replié son idée et l'a rapetissée pour la faire entrer dans ce lit de Procuste. Il n'a pas pu composer son vers avec : *Que vous avez condamnés à des pleurs éternels*, ce qui eût été beaucoup plus simple et partant plus grand, et au moyen d'une petite contorsion il a interverti l'ordre de la phrase.

Pour que l'inversion soit belle, il faut que l'idée y gagne en énergie. — Voilà la loi.

Ainsi, dans *Marion Delorme :*

> Hélas! vous gémirez peut-être quelque jour
> Que la place de Grève ait été si fêtée,
> Et que tant de seigneurs de bravoure indomptée,
> . . . . . .
> Soient morts depuis longtemps, qui ne seraient pas vieux.

Quelle force acquiert le vers s'arrêtant sur cette idée : *qui ne seraient pas vieux!* dont le bras et le courage pourraient vous servir encore. — Voilà une magnifique inversion.

Mais dans ce vers :

> Aux cendres d'un époux doit-elle enfin sa flamme?

L'idée ne gagne absolument rien à l'inversion, que d'être contournée et peu compréhensible.

Dans le plus grand nombre de cas, l'inversion n'est qu'une mutilation de la phrase qu'on foule, qu'on estropie pour la faire entrer dans le vers; et ne croyez pas que le style y gagne la moindre chose en concision; à côté d'une idée tronquée s'en trouvent vingt autres auxquelles on met des rallonges, toujours pour arriver à cette terrible fin de vers.

Nous avons parlé tout-à-l'heure du lit de Procuste; c'est l'image parfaite de la forme de vers classique. Ce qui est trop court on l'étire; ce qui est trop long on le coupe.

Prenons dans le drame moderne un passage où le poète aurait pu user de l'inversion et ne l'a pas fait :

> Hier, il m'a dit : — Il faut être au palais demain
> Avant l'aurore. — Entrez par la grille dorée.

Le poète aurait, à grand renfort de périphrases, fait un vers avec :

Hier, il m'a dit:

Puis, il aurait ajouté :

Il faut, avant l'aurore, être au palais demain.

Vers parfaitement régulier ; que vous en semble?

Oui, mais que devient la vérité du récit, que devient la simplicité de la diction ? En vérité ! pourraient s'écrier les spectateurs, on vous a dit : *Il faut, avant l'aurore, être au palais demain.* Eh bien ! nous ne vous croyons pas, car on ne parle point ainsi.

Autre exemple :

Comment cette démence en mon cœur s'amassa,
Je l'ignore. — Mais juge ! Elle aime une fleur bleue
D'Allemagne. — Je fais chaque jour une lieue,
Jusqu'à Caramanchel, pour avoir de ces fleurs.

Les auteurs de la vieille école auraient employé d'abord deux grands vers pour dire :

Comment cette douleur en mon cœur s'amassa,
Je l'ignore.

Au moins deux autres vers pour :

> Mais juge! — Elle aime une fleur bleue
> D'Allemagne.

Cela aurait fini par quelque chose comme *de la Germanie*.

Enfin, ce n'eût pas été trop de quatre autres vers pour :

> Je fais chaque-jour une lieue,
> Jusqu'à Caramanchel, pour avoir de ces fleurs,

attendu la longue périphrase qu'aurait exigée le mot *lieue*, trop vulgaire pour être employé dans le style noble.

Encore une fois, l'enjambement est nécessaire, et il sauve les inversions absurdes.

Nous avons vu que le jour où Racine s'avisa de *parler*, au théâtre, il fut obligé de l'employer, et nous avons cité ces vers charmants :

> .....Puis donc qu'on nous permet de prendre
> Haleine, — et que l'on nous défend de nous étendre.

Mais, en outre, lorsque le besoin de la rapidité dans l'action n'aurait pas amené l'emploi de l'enjambement, certaines expressions ou dénominations modernes qui ne peuvent entrer

dans le vers régulier en eussent fait sentir le besoin.

Ainsi, comme dénomination : *madame la comtesse de Pimbesche*. Le moyen de faire entrer cela dans un vers? Qu'a fait Racine? il a mis :

> Mais j'aperçois venir madame la comtesse
> De Pimbesche; — elle vient pour affaire qui presse.

Voici une phrase consacrée par exemple, et à laquelle vous ne pouvez rien changer :

> Le roi est mort, vive le roi!

Vous ne pouvez la mettre en vers avec ce *hiatus*. Comment ferez-vous? Imaginerez-vous, comme M. Casimir Delavigne, de mettre :

> Le roi n'est plus, vive le roi!

Vous changez une phrase à laquelle on ne peut toucher, et, qui pis est, vous détruisez l'antithèse. Il faut donc absolument :

> . . . . . Le roi
> Est mort, vive le roi!. . . . . .

S'il fallait justifier l'enjambement par des

exemples puisés dans les auteurs consacrés, les deux vers de Racine seraient, ce semble, plus que suffisants; mais nous en trouverions aussi dans Molière :

Afin qu'au nom d'Eraste on soit prêt à venger
Mon honneur, — que ses feux ont l'orgueil d'outrager.

. . . . . .

Cela vous est facile, et la fille après tout
Vous aime.

Dans La Fontaine :

Et ses sœurs avouaient qu'un chemin à la gloire,
C'est l'amour.

Quand la perdrix
Voit ses petits
En danger, — et n'ayant qu'une plume nouvelle.

Dans Corneille (*le Menteur*) :

Il monte à son retour; il frappe à la porte;— elle
Transit, etc.

Dans Racine (*Athalie*) :

« Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille. » — En achevant ces mots épouvantables....

. . . . . .

Sa démarche, ses yeux et tous ses traits enfin,
C'est lui-même. — Il marchait à côté du grand-prêtre.

Nous trouvons dans Malfilâtre un magnifique enjambement, vraiment latin :

La nuit, dans les forêts, on entendait des voix
Lamentables.

On sait que c'est André Chénier qui, le premier, a senti la nécessité de rendre à l'alexandrin sa souplesse et ses vives allures, à l'aide d'abord du déplacement de la césure :

Tu vivras! — Elle vient s'asseoir près de la couche.

Et à l'aide surtout de l'enjambement :

Trois pasteurs, enfants de cette terre,
Le suivaient, — accourus aux abois turbulents
Des Molosses, — gardiens de leurs troupeaux bêlants.

. . . . . Et d'une voix encore
Tremblante : Ami, etc.

Quelques grammairiens, ne pouvant effacer ces formidables enjambements des poésies d'André Chénier, ont prétendu que, comme il s'en trouve dans certains vers inachevés du poète, il s'ensuit tout simplement qu'il n'avait pas eu le temps de les revoir, et qu'il ne se serait pas pardonné ces négligences.

D'abord, on remarque des enjambements dans un grand nombre de vers de Chénier qui sont très-achevés.

Ensuite, pour émettre une pareille opinion, il faut ignorer complètement la facture du vers.

Le vers se fait généralement par la rime; et quand il n'est pas complet sur le manuscrit, soyez toujours assuré que le dernier hémistiche s'y trouve plutôt que le premier.

Par exemple, si l'on pouvait retrouver des manuscrits encore informes de Racine, voici, n'en doutez pas, les vers incomplets qu'on y remarquerait :

> Me faudra-t-il combattre encore vos cruautés?
> . . . . . Puis-je espérer encore
> Que vous accepterez un cœur qui vous adore?
> . . . . . Me sera-t-il permis
> De ne vous point compter parmi mes ennemis?

Le poète, en complétant ses vers, ajoutait :

> *Je vous offre mon bras*. Puis-je espérer encore.
> . . . . . .
> *En combattant pour vous*, me sera-t-il permis.
> Etc.

Tous ceux qui ont fait des vers reconnaîtront la vérité de notre assertion.

Ainsi, nous avons cité un vers d'André Chénier dont le premier hémistiche n'a jamais été fait :

> . . . . . Et d'une voix encore
> Tremblante : Ami, etc.

La rime y figure toujours. Nous le répétons,

les vers, généralement, se font par la rime.

Encore une fois, André Chénier, lorsqu'il se servait de l'enjambement et de la césure mobile, se rendait parfaitement compte de l'innovation. Il savait que son vers était perfectionné, bien loin d'être incorrect; par un instinct merveilleux il se constituait chef de l'école nouvelle en ce qui touche la forme, comme, par l'étude intelligente de l'antique, la couleur locale, l'amour du mot propre et la vérité, il la devinait en ce qui touche le fond.

Nous avons démontré combien, au théâtre surtout, et quand le poète doit parler au lieu de chanter, dans l'épître, dans la fable, dans le poème et le roman en vers (en tant qu'ils sont dialogues ou récits, et non pas chant), combien, disons-nous, l'enjambement est indispensable pour le mouvement du vers, la rapidité de l'action, la concision du style.

En dépit de ces avantages immenses, nous aurions pourtant dû hésiter à poser en règle l'enjambement, si, comme l'affirment quelques professeurs de belles-lettres ou quelques littérateurs oubliés, il violait en quoi que ce soit les lois de l'harmonie. Hélas! s'il en avait été ainsi, il aurait fallu renoncer à tout jamais à la versification, cette belle langue de la poésie.

Mais, par l'analyse que nous avons faite du VERS COMPOSÉ, nous avons prouvé que le vers de douze pieds brisé conserve toute son harmonie, harmonie autre que celle du vers à césure immobile, mais harmonie toute aussi parfaite ; — vérité que l'on contestait pour le vers alexandrin, et qu'on avait reconnue sans le vouloir pour le vers de huit pieds.

Or, du moment qu'on trouve dans Racine, dans Corneille et dans Molière des vers comme ceux-ci :

> Ma foi, — j'étais un franc portier de comédie.
> . . . . . .
> Ma fille, — il ne faut point rougir d'un si beau feu.
> . . . . . .
> L'autre jour — pourrait-on se le persuader ?....

(et remarquons que l'un de ces vers est un vers de tragédie) il faut bien en conclure que, puisqu'il existe des vers composés d'un hémistiche de deux ou trois pieds, suivis d'un vers de dix ou neuf pieds, l'enjambement qui, en se portant sur un vers, prend pour lui cet hémistiche de deux ou trois pieds, ne détruit rien à l'harmonie, et qu'ainsi ce vers :

> Madame la comtesse
> De Pimbesche ; — elle vient pour affaire qui presse...

est absolument semblable à celui-ci :

Je le crois. — Puissions-nous chanter sous les ombrages.

Mais pour prendre un exemple bien plus frappant, on comprendra qu'il est absolument indifférent, pour l'harmonie, de dire avec Corneille, par un simple déplacement de césure :

Ma fille, — il ne faut point rougir d'un si beau feu,

Ou avec Racine, par un enjambement :

« Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille! » — *En achevant ces mots épouvantables...*

Les deux vers sont identiques.

En résumé, l'enjambement, fait savamment, ne change en rien l'harmonie du vers; il ne peut que la modifier; mais, comme nous l'avons vu, dans des conditions toujours musicales : et quant aux autres raisons qui ont décidé à le reprendre, elles sont si victorieuses, qu'il est inutile d'y revenir.

CHAPITRE VI.

DE L'HARMONIE IMITATIVE ET DE L'HARMONIE FIGURATIVE.

Nous appellerons spécialement harmonie imitative celle qui imite un bruit quelconque, la foudre qui gronde, le sarment qui pétille, le flot qui clapote, etc.

L'harmonie figurative est celle qui fait image, qui peint, par des sons, certaines choses non appréciables à l'oreille, comme l'étendue, ou l'abattement, ou la volupté, ou la colère.

En musique, par exemple, lorsque dans une symphonie on reproduit le roulement du tonnerre, c'est de l'harmonie imitative.

Mais quand, par des sifflements légers, rapides, fugaces, on reproduit les éclairs, un bruit ne pouvant en réalité imiter une lueur, ceci devient de l'harmonie figurative.

Cette distinction, qui n'a jamais été faite, est très-importante.

Harmonie imitative.

Il existe dans notre langue un assez grand nombre d'onomatopées : cavalcade, hennissement, tintamarre, glouglou, cliquetis, etc. Par exemple, dans les phrases que nous avons citées plus haut, la *foudre qui gronde*, foudre est une onomatopée ; le verbe *gronder* en est une également ; le *sarment qui pétille*, *pétiller* est une onomatopée ; le *flot qui clapote*, *clapoter* est aussi une onomatopée ; et, à bien prendre, on pourrait en dire autant de *flot*. Il s'ensuit que ces mots-là, se rencontrant souvent ensemble, l'harmonie imitative en résulte, sans recherche, sans effort, et aussi sans grand mérite de la part du versificateur.

Aussi, la plupart du temps l'harmonie imitative n'est-elle qu'une beauté tout accidentelle,

à laquelle le poète ne songe pas précisément, mais qui n'en doit pas moins être admirée, parce qu'elle prouve qu'il s'est exalté en son inspiration, jusqu'à mettre une sorte d'instrumentation dans son vers.

Ainsi, dût-on nous traiter de blasphémateurs, nous avouerons ne pas croire que Racine se soit dit, en écrivant son fameux vers :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

Je vais amasser toutes les syllabes sifflantes que je pourrai trouver; tous ceux qui ont été inspirés, ne fût-ce qu'un seul instant dans leur vie, savent que la verve n'est pas si raisonneuse. La preuve, d'ailleurs, que Racine n'a pas fait cette réflexion, dont les prosodistes et les commentateurs comprennent seuls la possibilité, c'est qu'il a négligé un sifflement de plus; en effet, n'aurait-il pas pu dire :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur *ces* têtes?

Que quelques versificateurs puissent rechercher et trouver ces effets, nous ne le nions pas; nous pensons seulement que les vrais poètes les trouvent sans les chercher.

Par la même raison, nous ne croyons pas qu'il y ait eu préméditation chez Victor Hugo, quand il a écrit ces vers :

> Une ville géante assise sur le bord
> Baignait dans l'eau ses pieds de pierre.

Les *pieds de pierre* imitent pourtant admirablement le clapotement de l'eau sur la pierre.

Remarquez que, dans ces cas-là, nous n'ôtons pas au poète son mérite ; que ce soit Racine ou que ce soit Hugo, nous cherchons à les défendre seulement d'un calcul étroit et mesquin; nous disons que, dans ce cas, il y a, entre le poète et son sujet, une fusion telle, pour ainsi dire, que le vers qui, l'instant d'avant, était un moule où se coulait en bronze la pensée, devient tout-à-coup ce qu'est un instrument pour le musicien.

Par le fait, nous engageons fort les jeunes poètes à ne pas se rompre la tête pour chercher cette sorte d'harmonie imitative; s'ils sont poètes, ils la trouveront sans s'en douter.

On a cité comme un vers très-beau, et avec raison, le vers de Saint-Lambert :

> Et la foudre en grondant roule dans l'étendue.

C'est un vers moitié harmonie imitative, moitié harmonie figurative ; il est plus beau sous ce dernier rapport, car nous avons vu que la *foudre* onomatopée appelle nécessairement l'onomatopée *gronder*, et que l'harmonie imitative était inévitable.

Encore un exemple d'harmonie trouvée par inspiration, et non cherchée :

Que sont donc devenues
Ces flottes si connues?
La mer les jette aux nues,
Le ciel les rend aux flots.

Il y a véritablement de l'élan et de la force d'impulsion dans ce vers :

La mer les jette aux nues.

Et quelque chose de lourd et de tombant dans :

Le ciel les rend aux flots.

Rend aux flots imite même le bruit de l'engloutissement.

L'harmonie imitative est pourtant quelquefois cherchée ; mais alors elle consiste presque exclusivement dans la coupe des vers, et sur-

tout le rhythme; nous avons vu, par exemple, que le vers de trois pieds et celui de cinq font harmonie imitative par leur rapidité extrême, rapidité qu'on peut accroître encore en triplant les rimes féminines.

Victor Hugo l'a cherchée et l'a trouvée admirablement dans la poésie des Djinns, où tout dort dans le vers de deux pieds, où le bruit naît dans le vers de trois, et augmente, et approche, et éclate, et devient un étrange vacarme en passant par les vers de quatre, de cinq, de six, de sept, de huit et de dix pieds, puis commence à s'éloigner, et décroît, et s'enfuit, et s'efface, à mesure que les vers des stances vont en diminuant.

Nous-même, qu'on nous permette de nous citer, dans une poésie intitulée *la Cavalcade*, nous avons essayé de reproduire, par la coupe régulière des vers en hémistiches de trois syllabes, le galop des chevaux, et par leur croissance, et leur décroissance graduées, un bruit qui augmente et s'affaiblit :

Par saccade,
Sous l'allée — en arcade,
Comme un bruit — éloigné — de cascade,
On entend — tout au loin — ton galop, — cavalcade;

INST. OXFORD TAYLOR

Les détours — du chemin — qu'on ne peut — découvrir
Comme l'eau — qui viendrait — à tarir,
Font ce bruit — s'amoindrir
Et mourir.

Harmonie figurative.

Il y a des vers, et nous parlons des alexandrins, qui sont immenses, et d'autres qui sont courts et étriqués; les uns et les autres ont pourtant la même mesure.

D'où vient cette différence ? Serait-ce que les premiers renferment plus d'idées que les seconds? En général on peut l'affirmer ; mais, pourtant, il n'en est pas toujours ainsi.

Par exemple, voici un vers qui renferme deux idées :

Son bras est invaincu, mais non pas invincible.

CORNEILLE.

Et un autre vers qui ne présente qu'une peinture :

Et les immenses nuits des pôles étoilés....

V. HUGO.

Eh bien ! le premier vers, quoique magnifique, est petit ; et le second est vaste, spacieux, infini, bien qu'il ne s'y trouve qu'une image. On dirait qu'il a vingt syllabes.

Ceci est un exemple d'harmonie figurative. Il ne s'agit pas ici de bruit imité, mais de la peinture des nuits sans fin, et de la voûte du ciel large, constellée et profonde.

Le vers de Saint-Lambert, que nous avons cité, est *imitatif* dans sa première partie, et *figuratif* dans la seconde :

Et la foudre en grondant roule dans l'étendue.

En effet, à la fin du vers le bruit s'éloigne et s'affaiblit, et il ne reste plus que l'idée de l'espace infini. — C'est encore là un vers immense.

Voici un vers de Rotrou dont la première partie, au contraire, est figurative, et la seconde imitative :

Pousser des chants au ciel dans des taureaux d'airain.

Citons encore de ces vers qui semblent remplir l'espace :

Morne sérénité des voûtes azurées.
. . . . . .
Donc, je marche vivant dans mon rêve étoilée!...

V. Hugo.

Ma vie en longs soupirs s'enfuit à chaque haleine.

Lamartine

Fleuve, terre et noirs dieux des vengeances trop lentes...
. . . . . .

André Chénier.

Et le vers que nous avons déjà cité :

Tombe le ciel sur moi, pourvu que je me venge!

Corneille.

Et encore :

Pluie et soleil brisaient — armes de cent coudées,
Ombres contre clartés et rayons contre ondées.

Quand on étudie bien ces vers, on remarque qu'ils contiennent d'abord ce qu'on pourrait appeler des onomatopées figuratives, comme *immense, étendue*, etc. Car il existe véritablement des onomatopées figuratives : *zigzag* en est une des plus remarquables.

Mais, en y regardant de bien près, on s'aperçoit qu'outre l'inspiration qui les remplit, et le

choix des mots, une raison de leur ampleur, c'est qu'il ne s'y trouve guère que des syllabes longues.

Par contre, l'harmonie figurative consiste quelquefois aussi à faire des vers très-courts et très-rapides; et dans ces vers-là nous trouverons beaucoup de brèves; ainsi, dans Boileau :

Le moment où je parle est déjà loin de moi.

Mettez à côté :

Et les immenses nuits des pôles étoilés...

Vous vous rendrez compte de la différence. — On ne peut nier que le vers de Boileau soit excessivement rapide.

Grâce à l'harmonie figurative, outre l'immensité, l'espace, la brièveté, on peut peindre l'affaissement :

Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.

RACINE.

La langueur :

La mollesse oppressée....
Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort..

BOILEAU.

la fureur violente et emportée, par des syllabes heurtées et retentissantes; la haine sournoise par des sons traînants et voilés; l'insouciance et la légèreté d'esprit, comme Boileau a fait pour la rapidité du temps. De plus, si, avec l'harmonie imitative, on reproduit le murmure des vagues ou les bruissements du vent, on peut, avec l'harmonie figurative, peindre les journées claires et rayonnantes, ou bien sombres et brumeuses, les images matérielles enfin.

Mais, encore une fois, le poète trouve ces effets-là, et celui qui les cherche risque fort de ne jamais les rencontrer.

CHAPITRE VII.

DE L'HIATUS.

Nous n'avons qu'une remarque fort courte à faire sur l'hiatus.

L'hiatus n'est pas, comme on l'a dit, le choc de deux voyelles, dont l'une finit un mot, et l'autre commence le mot suivant, attendu que deux voyelles ne peuvent pas se choquer; c'est plutôt une espèce de grincement que produit leur rencontre.

Règle absolue, l'hiatus est prohibé.

Cependant, certaines exceptions sont très-admissibles.

> Je suais *sang et eau* pour voir si, du Japon,
> Etc.
>
> RACINE.

Par le fait, *sang et eau* ne forme qu'un seul mot.

Ainsi, dans Cromwel :

> Et les yeux du Seigneur vont courant çà et là.

Çà et là est une expression qu'il serait très-regrettable de voir proscrite du vers.

Tout le monde sait que l'h aspirée a les honneurs de la consonne, et qu'on peut dire :

> Une ingrate
> Qui me hait d'autant plus que son amour la flatte.

Pourtant, à tout prendre, pour l'oreille, l'hiatus n'en existe pas moins ; aussi, avec toute la sévérité possible, il serait fort injuste de proscrire *sang et eau* et *çà et là*.

Il faut admettre également l'hiatus pour *mi-août*, *mi-octobre*, etc.

Deux mots encore ont joui quelquefois des faveurs de l'aspiration; ce sont les mots *onze* et *oui*.

Barthélemy a dit :

> Autant que ses deux tours, le grand numéro onze...

L'hiatus est rude, c'est vrai, mais nous le préférons beaucoup à une périphrase.

En résumé, on ne doit employer l'hiatus

qu'à la dernière extrémité, et, dans ce cas, il y a des circonstances atténuantes.

Encore une simple observation.

Les poètes du seizième siècle employaient souvent une sorte d'hiatus, qui paraît rigoureusement autorisé par la logique.

Par exemple, nous lisons dans Clément Marot :

> Bien croy, qu'au fait onc ne t'esvertuas,
> Car celle amour qu'en ton parti tu as.

Tu as est un hiatus sans contredit. Mais, par le fait, ce hiatus existe et est flagrant dans le mot *t'esvertuas;* seulement, là, c'est un *hiatus intérieur*. Or, à *t'esvertuas;* quelle rime trouver ? *Tu restituas*, *tu statuas*, etc., tous mots contenant également un hiatus intérieur. Clément Marot était-il si absurde de penser que les deux mots *tu as*, bien que séparés, n'étaient pas plus choquants pour l'oreille ?

Cependant, nous devons dire que la règle proscrit ces sortes de hiatus.

CHAPITRE VIII.

DES DIPHTHONGUES.

Comme avant de songer à faire des vers, il faut savoir sa langue, nous ne ferons pas ici un traité sur les diverses diphthongues qui forment tantôt une, tantôt deux syllabes; c'est aux versificateurs à connaître exactement ces sortes de lois.

Établissons pourtant une règle que les Grammairiens jusqu'à ce jour ont paru ignorer.

Les mots simples et primitifs ont une seule syllabe.

Les mots composés en ont deux.

Fier, mot simple, est d'une syllabe.

Fouet et *duel* également.

C'est donc à tort qu'on fait quelquefois duel de deux syllabes. Il faut dire avec Victor Hugo :

Nous, des duels avec vous !... Arrière, assassinez !...

Hier doit donc être aussi d'une seule syllabe. Jusqu'à Racine il en était ainsi. On en a fait deux, c'est une faute.

Nous avons vu que *fouet*, mot simple, est d'une syllabe ; mais *jouet*, mot composé de *jeu*, en a deux.

Ciel, *fiel*, *miel*, mots simples, sont des monosyllabes ; *essentiel*, *matériel*, *substantiel*, mots composés, fournissent des rimes dissyllabiques.

Cette loi, très-régulière, vous la retrouverez partout.

Une seule syllabe dans *lieu*, *Dieu* ; deux syllabes dans les désinences des mots *envieux*, composé d'envie, *furieux*, composé de furie, etc.

Pieu est d'une syllabe ; l'adjectif *pieux*, mot composé, est de deux syllabes.

Par cette raison, nous pensons que *louis* est un monosyllabe, et qu'on peut dire :

Un jour fuit louis par louis ce qui vint sou par sou.

A cette règle, de rares exceptions ; *sanglier*

est un mot simple, et pourtant on dit *sangli-er*. Oui, mais c'est une prononciation moderne. Du temps de Molière, on disait en deux syllabes *sang-lier*.

Février est un mot composé, c'est donc avec raison qu'on prononce *févri-er*; toutefois, vous trouverez ce mot, en deux syllabes seulement, dans les vieux auteurs; cela vient de ce que l'*u* et alors le *v* étant même lettre, on disait *feu-rier*.

La loi que nous posons ici suffit à éclaircir tous les points douteux. Nous n'en dirons pas plus.

CHAPITRE IX.

DU CHOIX DES MOTS.

Sous ce titre se trouve dans toutes les vieilles prosodies un chapitre fort ridicule. On y enseigne aux néophytes qu'il est des termes vulgaires et bas dont il est absolument défendu de se servir en poésie, et auxquels on doit substituer des périphrases d'un *goût délicat*.

Ainsi on ne saurait dire une *épée;* une épée, fi donc! un *glaive*, à la bonne heure. Le *cheval* est rigoureusement prohibé, et devient un *coursier*.

Poursuivons :

A l'*enfer*, mot trivial, et qui ne saurait se supporter, il faut substituer les *sombres bords*, l'*ombre éternelle*, le *Tartare*. *Dieu* est aussi un mot vulgaire; dites le *Tout-Puissant*, le *Très-Haut*. Quant au *mariage*, il faut laisser l'expression aux portières; on n'admet que l'hymen ou l'hyménée.

Pour le mot *ventre*, on dit le *sein* ou le *flanc*, qui, ni l'un ni l'autre, ne sont le *ventre;* mais plutôt que de dire *ventre*, on dirait *tête!*

Ceci nous rappelle le naïf étonnement de La Harpe sur la hardiesse inouïe du timide Racine, qui avait osé mettre dans des vers les mots *cheveux* et *chiens*.

Puis on citait à ces pauvres néophytes, toujours sous prétexte de bon goût, les énigmes en huit ou dix vers de l'abbé Delille, énigmes dont le mot est quelque nom de légumes, ou d'autres subtilités comme celle-ci :

Les enfants d'Eole
Broyant les dons de Cérès.

Ce qui veut dire *un moulin*.

Est-il besoin de s'arrêter plus longtemps sur ces niaiseries? Qui ne sait maintenant qu'il faut dire, en dépit des *gens de goût*, épée, cheval,

enfer, Dieu, ventre, cheveux, chien, — et moulin, qui plus est?

En vérité, les Français, qui passent à l'étranger pour gens d'esprit, ont, il faut le dire, acquis à bon marché cette réputation.

CHAPITRE X.

DES RHYTHMES.

Le rhythme est comme un pays à moitié connu; çà et là, sur la frontière, des points explorés depuis un temps immémorial, des forteresses largement établies, et dont chacun est maître de prendre possession, des genres qu'on peut varier, améliorer, mais non changer, l'ode, la ballade, le rondeau, le sonnet, etc. Plus loin, des terrains vierges, où le premier qui s'aventure peut s'établir, où tout est à créer, où, à chaque pas enfin, se révèlent des richesses sans emploi. Pour quitter la métaphore, il existe beaucoup de rhythmes, les uns en usage, les autres délaissés, et le nombre

des rhythmes à inventer est plus grand encore. Chaque vrai poète en a trouvé, mais ces innovations veulent être faites avec un grand sentiment de l'harmonie. Il y a, dans tout poète complet, un dessinateur et un musicien; la création d'un rhythme tient au dessin par la forme, et par l'harmonie à la musique; donc, en fait de rhythmes nouveaux, nous nous montrerons très-sévère, la plupart n'étant que des combinaisons de mathématiciens.

L'ode.

Un grand poète l'a dit :

« Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille en lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, sa première parole n'est qu'un hymne. »

Et plus loin :

« Voilà le premier homme, voilà le premier poète : il est jeune, il est lyrique. La prière est toute sa religion ; l'ode est toute sa poésie.

Vous savez que le même poète traçant à grands traits l'histoire des pensées, prouva qu'après cette adolescence du monde vint l'époque

héroïque représentée par l'épopée, et dominée par Homère.

« Puis enfin, ajoute-t-il, le drame qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle. »

Alors, diront quelques uns, si l'ode est la poésie des temps primitifs, d'où vient que vous en faites encore?

C'est que l'ode, considérée seulement comme rhythme, a reflété pour ainsi dire ces trois immenses transformations, si largement esquissées par l'auteur de la préface de *Cromwell*. Il n'est pas rare de trouver, dans les petites choses, comme une lointaine et faible image des grandes révolutions sociales. Ainsi, dans la nature, on retrouve chez les plus petites créations un diminutif des lois éternelles de la création.

D'abord, l'ode n'a été qu'un hymne consacré à la glorification de Dieu.

Puis elle a eu son époque héroïque, ses demi-dieux, ses grands hommes exhaussés sur des piédestaux géants; elle s'est faite épique.

Puis enfin elle a glorifié l'homme, seulement dans les conditions humaines, peignant ses ac-

tions plus encore qu'elle ne les chantait; en un mot, elle est devenue dramatique.

Hymne, l'ode prit d'abord exclusivement la forme de l'hymne qui se chante. Primitivement elle se composa donc de la stance de dix vers de huit pieds, stance qui lui est particulièrement propre.

Épopée, cette forme ne lui suffit plus. Dès Malherbe, nous trouvons des odes en stances de vers de douze pieds :

Donc un nouveau labeur à tes armes s'apprête.
Prends ta foudre, Louis, et va comme un lion
Donner le dernier coup à la dernière tête
De la rébellion.

Voici une autre forme qu'emploie Racan :

A quoi sert d'élever les murs audacieux
Qui de nos vanités font voir jusques aux cieux
Les folles entreprises?
Maints chateaux accablés dessous leur propre faix
Enterrent avec eux les noms et les devises
De ceux qui les ont faits.

Mais alors le drame n'ayant pas encore été introduit dans l'ode, le poète n'y sentait pas le besoin du mouvement, et la règle voulait qu'une fois une stance adoptée, il n'en changeât plus.

Enfin, l'ode devient dramatique, et laissant

là les froides et pompeuses amplifications et énumérations, tantôt, comme nous l'avons dit, elle chante et emploie la strophe lyrique de l'hymne; tantôt elle raconte, décrit et met en action, et, dans une seule et même ode, se sert de toutes les formes que les anciens versificateurs ne mettaient en œuvre qu'isolément.

L'auteur des *Odes et ballades* a, dans une préface, admirablement motivé cette transformation; il dit :

«... L'ode française, généralement accusée de froideur et de monotonie, paraissait peu propre à retracer ce que les trente dernières années de notre histoire présentent de touchant et de terrible, de sombre et d'éclatant, de monstrueux et de merveilleux. L'auteur de ce recueil, en réfléchissant sur ces obstacles, a cru découvrir que cette froideur n'était point dans l'essence de l'ode, mais seulement dans la forme que lui ont jusqu'ici donnée les poètes lyriques. Il lui a semblé que la cause de cette monotonie était dans l'abus des apostrophes, des exclamations, des prosopopées et autres figures véhémentes que l'on prodiguait dans l'ode ; moyens de chaleur qui glacent lorsqu'ils sont trop multipliés, et étourdissent au lieu d'émouvoir. Il a donc pensé que si l'on plaçait le mouvement de l'ode dans les idées

plutôt que dans les mots, si, de plus, on en asseyait la composition sur une idée fondamentale quelconque, qui fût appropriée au sujet, et dont le développement s'appuyât dans toutes ses parties sur le développement de l'évènement qu'elle raconterait, en substituant aux couleurs usées et fausses de la mythologie païenne les couleurs neuves et vraies de la théogonie chrétienne, on pourrait jeter dans l'ode quelque chose de l'intérêt du drame, et lui faire parler, en outre, le langage austère, consolant et religieux dont a besoin une vieille société qui sort encore, toute chancelante, des saturnales de l'athéisme et de l'anarchie. »

Ainsi, l'ode est devenue dramatique tout en conservant son caractère lyrique, tout en pouvant parfois n'être qu'un hymne. Voilà comment elle s'est appropriée à notre époque, qui avant tout est représentée par le drame. Aussi les poètes modernes y ont-ils déjà introduit l'ironie et la satire, qui sont de la comédie.

Mais pour qu'elle conserve son caractère d'ode, il convient que l'unité de pensée soit scrupuleusement observée, que le sujet haut placé et grandiose domine l'œuvre entière, et que toutes les strophes, leurs ailes déployées, tendent et s'élèvent sans cesse vers ce rayonnant sommet.

En ce qui touche l'exécution, on ne saurait y employer le vers alexandrin, dont les rimes vont se suivant deux par deux, et forment des tirades; ce serait trop confondre l'ode avec le poème : tout dans l'ode doit se grouper en stances.

Ajoutons seulement, comme dernier détail, que l'emploi, dans la strophe de vers de huit pieds comme dans celle de douze, des rimes féminines triplées, donne à la pensée un essor bien plus puissant et bien plus soutenu, ou au drame une bien plus grande rapidité.

Non, l'avenir n'est à personne;
Sire, l'avenir est à Dieu.
A chaque fois que l'heure sonne,
Tout ici-bas nous dit adieu.
L'avenir! L'avenir! — Mystère!
Toutes les choses de la terre,
Gloire, fortune militaire,
Couronne éclatante des rois,
Ambitions réalisées,
Victoire aux ailes embrasées,
Ne sont jamais sur nous posées,
Que comme l'oiseau sur nos toits.

V. Hugo.

Dithyrambe.

Le dithyrambe est d'une bien moins grande sévérité de dessin, comme pensée et comme forme.

Comme pensée, l'unité n'est plus nécessaire; il doit même y régner une sorte de désordre jouant l'inspiration qui déborde, et qu'on ne peut contenir.

Comme forme, les vers de douze pieds se croisent sans aucune régularité avec les vers de dix, de huit et même de six pieds, sans qu'on puisse y saisir la moindre harmonie; c'est, selon nous, l'absence la plus complète de rhythme.

Mais d'où vient que je nage en des flots de clarté?
Ciel! malgré moi, s'égarant sur ma lyre,
Mes doigts harmonieux peignent la volupté.
Fuyez, pécheurs! respectez mon délire!
Je vois les élus du Seigneur
Marcher d'un front riant au fond du sanctuaire.
Des enfants doivent-ils connaître la terreur
Lorsqu'ils approchent de leur père?

Le dithyrambe, avec ses prétentions à la fièvre inspirée, nous paraît glacial; il est trop lâché et trop facile à faire; la sublimité constante

des pensées pourrait seule le soutenir, et nous l'avons dit : en versification, la régularité du dessin est indispensable ; elle ne nuit jamais à la véritable inspiration.

Aussi, la nouvelle école, qui, à la puissance de la pensée, sait joindre la vérité du coloris et la pureté de la forme, a-t-elle peu à peu abandonné le dithyrambe.

Iambe.

L'ïambe est un rhythme que nous devons à la poésie latine. En français, il a été créé, on peut le dire, par André Chénier, non pas qu'avant lui il soit impossible d'en trouver quelques rares exemples ; mais ce sont des essais sans valeur.

Ce rhythme consiste simplement dans le croisement régulier des vers de douze pieds avec des vers d'une autre mesure, et surtout avec le vers de huit pieds.

Il s'ensuit des tirades entrecoupées, haletantes, pour ainsi dire, comme la colère, pleines d'une énergie ardente, et qui conviennent, par excellence, à la satire passionnée.

Quant au mouton bêlant la sombre boucherie
Ouvre ses cavernes de mort,
Pauvres chiens et moutons, toute la bergerie
Ne s'informe plus de son sort.
Les enfants qui suivaient ses ébats dans la plaine,
Les vierges aux belles couleurs
Qui le baisaient en foule, et sur sa blanche laine
Entrelaçaient rubans et fleurs,
Sans plus penser à lui le mangent s'il est tendre.
Dans cet abîme enseveli
J'ai le même destin. Je m'y devais attendre....

ANDRÉ CHÉNIER.

Quelques poètes modernes ont jeté de belles et vigoureuses pensées dans ce rhythme de bronze; nous citerons particulièrement M. Auguste Barbier, dont on se rappelle sans doute le magnifique ïambe :

Oh! lorsqu'un lourd soleil chauffait les grandes dalles
Des ponts et de nos quais déserts,
Que les cloches hurlaient, que la grêle des balles
Sifflait et pleuvait par les airs,
Que dans Paris entier, comme la mer qui monte,
Le peuple soulevé grondait
Et qu'au lugubre accent des vieux canons de fonte,
La Marseillaise répondait....

Sonnet.

Tout sujet ne comporte pas de longs développements. Il en est qui, au contraire, sont restreints par leur nature, et ne demandent qu'un petit nombre de vers.

A ces sujets là, le sonnet, — sorte de petit tableau au cadre rétréci, — convient parfaitement. Une poésie en deux ou trois stances semble quelque chose d'inachevé, d'ébauché ; le poète s'est arrêté tout-à-coup; mais ne serait-ce pas que l'inspiration lui a manqué et que le souffle lui a fait défaut ? Avec le sonnet, un doute pareil ne peut pas exister. La pensée, formulée en vers, se trouve arrêtée dans un rhythme précis, qui a sa fin voulue, et qu'on ne peut dépasser.

Le sonnet est donc surtout destiné à contenir une pensée, pensée profonde ou gracieuse, qui se prépare dans les deux premiers quatrains, soit à l'aide d'une exposition où l'action prend quelque part, soit à l'aide d'une métaphore, et qui se révèle dans le tercet final.

Assis sur un fagot, une pipe à la main,
Tristement accoudé contre ma cheminée,

Les yeux fixés vers terre et l'ame mutinée,
Je songe aux cruautés de mon sort inhumain.

L'espoir, qui me remet du jour au lendemain,
Essaye à gagner temps sur ma peine obstinée,
Et me venant promettre une autre destinée,
Me fait monter plus haut qu'un empereur romain.

Mais à peine cette herbe est-elle mise en cendre,
Qu'en mon premier état il me convient descendre,
Et passer mes longs jours à redire souvent :

Non, je ne trouve point beaucoup de différence,
De prendre du tabac à vivre d'espérance,
Car l'un n'est que fumée et l'autre n'est que vent.

THÉOPHILE.

Quant à la forme, cet exemple aidera à en comprendre les lois.

D'abord, quatre rimes masculines et quatre rimes féminines pareilles, croisées entre elles et divisées en deux quatrains. La disposition de ces rimes est d'ailleurs laissée à la fantaisie du versificateur ; seulement il ne peut les faire suivre deux par deux.

Ainsi, on ne pourrait dire :

Tristement accoudé contre ma cheminée,
Les yeux fixés vers terre et l'ame mutinée,
Assis sur un fagot, une pipe à la main,
Je songe aux cruautés de mon sort inhumain.

Mais le poète aurait pu mettre :

Tristement accoudé contre ma cheminée,
Assis sur un fagot une pipe à la main,
Les yeux fixés vers terre et l'ame mutinée,
Je songe aux cruautés de mon sort inhumain.

Après ces deux quatrains, viennent deux tercets composés, le premier de deux rimes et d'une rime isolée; le second de deux autres rimes et d'un vers rimant avec la rime isolée du premier.

Les deux rimes dans chaque tercet peuvent être masculines, et alors la rime isolée est féminine, ou les deux rimes sont féminines et la rime isolée est masculine.

Mais le dernier vers du second quatrain, s'il est masculin, veut que le premier vers du tercet suivant soit féminin, et *vice versâ*.

Voici un sonnet sur la mort de Richelieu, d'une toute autre structure que le premier, d'abord pour la disposition des rimes dans les quatrains; puis, les deux vers qui riment dans chaque tercet sont masculins.

Impuissantes grandeurs, faibles dieux de la terre,
N'élevez plus au ciel vos triomphes divers,
La vertu des lauriers dont vous êtes couverts
Ne vous peut garantir des coups de son tonnerre.

Le ministre fameux que cette tombe enserre,
Ne témoigne que trop aux yeux de l'Univers,
Que la pourpre est sujette à l'injure des vers,
Et que l'esclat du monde est un esclat de verre.

Tous les astres veillaient au soin de sa grandeur,
Augmentaient tous les jours sa pompe et sa splendeur,
Et rendaient en tous lieux sa puissance célèbre.

Cependant sa puissance a trouvé son escueil.
Sa pompe n'est plus rien qu'une pompe funèbre,
Et sa grandeur se borne à celle d'un cercueil.

CLAUDE DE MALLEVILLE.

Le sonnet est d'origine italienne. Fort en vogue vers la fin du seizième siècle et le commencement du siècle suivant, il tomba peu à peu en oubli. Les versificateurs, négligeant de plus en plus la forme, abandonnèrent par suite tous les rhythmes compliqués qui exigent quelque travail : puis, alors, toutes les pensées sérieuses visaient au poème héroïque, et, quant aux idées galantes et ingénieuses, elles s'épanouissaient toutes en madrigaux.

L'école moderne a remis le sonnet en vigueur. Quelques poètes ont publié même des volumes entiers de sonnets, ce qui est pousser beaucoup trop loin le culte de ce rhythme charmant. Nous avons lu ainsi des poèmes entiers en sonnets, ce

qui ressemble assez à un tableau d'histoire qu'on ferait en vingt et trente médaillons.

Nous le répétons, le sonnet est un cadre qui isole une pensée ; il doit former un tout complet.

Il est prouvé pour nous jusqu'à l'évidence, que le lecteur, en lisant ces sortes de rhythmes, n'a pas conscience de la peine qu'ils ont coûtée; que toute trace du travail pénible disparaît une fois l'œuvre accomplie, et qu'il ne reste de ce travail que la perfection artistique, dont la foule se rend compte, sans pour cela connaître la science des procédés, et qu'elle admire instinctivement.

Quant à l'œuvre elle-même, il y a donc tout profit dans ces exquises recherches de la forme; peu importe, en réalité, que le lecteur apprécie avec plus ou moins d'exactitude le mérite de la difficulté vaincue ; ce qu'il y a de certain, c'est que sonnet, terza rima, etc., ne sont pas compliqués en pure perte, qu'ils possèdent une harmonie plus saisissable, qu'ils ont un cachet artistique dont les moins lettrés s'aperçoivent bien, et que les versificateurs qui les proscrivent songent tout simplement, inhabiles ouvriers, à s'éviter un travail trop délicat et trop savant, et non pas à délivrer la pensée de ce

qu'ils appellent ses entraves, et de ce qui, au contraire, la fait forte, grande et vaillante, de ce qui est son armure.

Le rondeau.

Il en est du rondeau comme de tous les rhythmes compliqués, du sonnet, de la *terza rima*, par exemple, il possède une grâce infinie.

Le rondeau, *né gaulois*, a dit Boileau; nous pensons que c'est une erreur. Il y a trop de rimes pareilles dans le rondeau, pour qu'il soit français; évidemment il appartient, d'origine, à une langue où les mots d'une même rime abondent, et, partant, à une langue méridionale.

Le rondeau n'arriva pas tout d'abord à sa perfection; mais nous en trouvons déjà les éléments dans les poésies de Charles d'Orléans.

Allez vous-en, allez, allez,
Soucy, soin et mélancolie.
Me cuidez vous toute ma vie
Gouverner comme fait avez.
Je vous promets que non ferez;
Raison aura sur vous maistrie;

Allez vous-en, allez, allez
Soucy, soin et mélancolie.
Si jamais plus vous retournez
Avecque votre compagnie,
Je prie à Dieu qu'il vous maudie
Et le jour que vous reviendrez:
Allez vous-en, allez, allez,
Soucy, soin et mélancolie.

Ce fut Clément Marot qui, un des premiers, sinon le premier, perfectionna le rondeau :

Au bon vieux temps un train d'amour regnoit,
Qui sans grand art et don se desmenoit,
Si qu'un bouquet donné d'amour profonde
C'estoit donné toute la terre ronde:
Car seulement au cueur on se prenoit.
Et si par cas à jouïr on venoit,
Savez-vous bien comm' on s'entretenoit,
Vingt ans, trente ans; cela duroit un monde
Au bon vieux temps.

Or est perdu ce qu'amour ordonnoit,
Rien que pleurs saints, rien que changes ou n'oyt.
Qui voudra donc qu'à aimer je me fonde?
Il faut premier que l'amour on refonde,
Et qu'on la meine ainsi qu'on la menoit
Au bon vieux temps.

Beaucoup de poètes modernes ont repris le rondeau, comme on reprend son bien, disait Molière, où on le trouve. Ainsi que le sonnet, le rondeau est un cadre charmant pour une pen-

sée : mais au sonnet, la pensée grave et profonde ; au rondeau, la pensée délicate, fine, naïve. Le rondeau tient de l'épigramme parfois, et parfois du madrigal.

Les rimes peuvent être renversées ; ainsi, on peut commencer par deux rimes féminines ; alors viennent ensuite deux rimes masculines, puis trois rimes féminines, etc.

Le refrain se compose, comme on l'a vu, des premiers mots du premier vers, qui doivent être ramenés naturellement après chacune des deux stances, et, le plus possible, avec un sens différent.

Ainsi, dans ce charmant rondeau de Saint-Pavin, le refrain, qui n'est que d'un seul mot, revient deux fois avec le sens différent :

Quoi ! me voyant le cœur blessé
Des traits que mes yeux ont lancé,
Phylis, vous n'en faites que rire !
Quand pour vous un amant soupire,
N'est-il pas mieux récompensé ?
Je me croyais, pauvre insensé !
Dans un poste plus avancé,
Et j'espérais, je n'ose dire
Quoi.

De vous quitter j'ai balancé :
Mais à vrai dire j'ai pensé

Que mon mal en deviendrait pire.
Pour empêcher qu'on se retire,
Vous avez trop de je ne sai
— Quoi.

Ceci est le rondeau simple.

Quant au rondeau redoublé, en voici un charmant exemple emprunté à un jeune poète moderne.

Je veux vous peindre, ô douce enchanteresse !
Dans un fauteuil ouvrant ses bras dorés,
Comme Diane en jeune chasseresse,
L'arc à la main et les cheveux poudrés.

Sur un sourire aux rayons éthérés,
Passe souvent un voile de tristesse,
Et c'est pourquoi, lorsque vous sourirez ;
Je veux vous peindre, ô douce enchanteresse !

J'encadrerai votre aimable paresse
Dans le boudoir aux replis adorés,
Où quelquefois on jette la caresse
Sur un fauteuil ouvrant ses bras dorés.

Dans ce tableau, Madame, vous aurez
Le lévrier qui folâtre et se dresse,
Et le carquois plein de traits acérés,
Comme Diane en jeune chasseresse.

Mais n'allez pas, comme fit la déesse,
Courir pieds nus par les bois et les prés,
Pour sommeiller près d'un berger de Grèce,
L'arc à la main et les cheveux poudrés.

—

Heureusement le cadre d'or qui blesse
Vous retiendra dans ses bâtons carrés,
Et sauvera votre antique noblesse
D'enlèvements trop inconsidérés.

Je veux vous peindre.

THÉODORE DE BANVILLE.

Ainsi, une première stance typique de quatre vers, dont chacun forme à son ordre le dernier vers des quatre stances suivantes.

Puis, une dernière stance indépendante, et le refrain.

Glose.

La glose est très-proche parente du rondeau redoublé.

Première stance typique de huit vers, formant le thème, suivie de huit stances qui doivent chacune finir par un vers de la première, et par ordre.

Dans la glose, le dessin disparaît trop, et l'harmonie devient insaisissable ; à moins que d'en connaître parfaitement les lois, il est impossible de deviner au premier abord ces rapports lointains, dont la difficulté est tout-à-fait en pure perte, et dont la musique est étouffée

par le trop grand nombre de vers. Nous avons cité ce rhythme, parce qu'un poète moderne, M. Jules Lefèvre, l'a employé.

Ballade.

La ballade a été tout simplement un rhythme avant d'être un genre ; c'était une combinaison de rimes arrangées selon certaines lois, et quant au sujet, il était laissé tout à la fantaisie du poète ; aussi, dans les premiers temps, la ballade tint du rondeau, du sonnet, de la glose et surtout de la chanson par son refrain ; nous disons dans les premiers temps, et nous aurions pu ajouter jusqu'à notre époque, si le dix-septième et le dix-huitième siècles ne l'avaient abandonnée, comme ils ont fait de tous les rhythmes compliqués de notre poésie nationale.

Sous le rapport historique, il n'est peut-être pas inutile de citer ici une de ces ballades dont nos pères faisaient leurs délices.

Dictes moy, où, ne en quel pays
Est Flora la belle Romaine,
Archipiada, ne Thaïs,
Qui fut sa cousine germaine?

Echo parlant quand bruyt on maine
Dessus rivière, ou sus estan ;
Qui beaulté eut trop plus que humaine?....
Mais où sont les neiges d'autan?

Où est la très-sage Eloïs,
Pour qui fut blessé, et puis moyne,
Pierre Esbaillart à Sainct-Denys?
Pour son amour eut cest essoyne.
Semblablement où est la royne
Qui commanda que Buridan
Fût jetté en ung sac en Seine?....
Mais où sont les neiges d'autan?

La royne, blanche comme un lys,
Qui chantait à voix de sereine;
Berthe au grand pied, Biettris, Alliz,
Harembouges qui tint le Mayne,
Et Jehanne, la bonne Lorraine,
Que Angloys bruslèrent à Rouen.
Où sont-ilz, vierge souveraine?
Mais où sont les neiges d'autan?

ENVOY.

Prince, n'enquerrez de sepmaine
Où elles sont, ne de cest an,
Que ce refrain ne vous remaine,
Mais où sont les neiges d'autan?

VILLON.

On le voit, la ballade primitive, souvent élégie par la pensée, était rondeau par ses exigences de rimes, chanson par sa forme et par son refrain.

Exigences de rimes, avons-nous dit ; en effet, on aura remarqué que dans cette ballade de Villon, toutes les rimes féminines sont pareilles (1), et qu'il ne s'y trouve que deux rimes masculines, l'une pour le commencement, l'autre pour la fin des couplets.

Les poètes modernes ont ressuscité la ballade, ou plutôt, à vrai dire, ils l'ont créée.

Comme forme, ils lui ont rendu l'indépendance des rimes, tout en conservant le refrain ; et ces sortes de poésies ne s'adressant plus qu'au lecteur, l'envoi a été supprimé.

Une fois la ballade affranchie de ces entraves, ils l'ont consacrée presque exclusivement aux légendes, aux traditions populaires, lui réservant surtout le rôle que jouait la complainte dans notre littérature du treizième siècle.

Les aventures fabuleuses, merveilleuses et féeriques qu'elle était destinée à rappeler, ne pouvaient, en raison même de leur étrangeté, être tout simplement, et sans aucune précautions oratoires, mises en actions comme les hauts faits réels que célèbre l'ode ; il fallait quelque chose qui, de loin en loin, rappelât le récit fait à la veil-

(1) Est-il besoin de dire que *moyne*, *essoyne* et *royne*, se prononçaient *meine*, *esseine*, *reine*.

lée de village, devant l'âtre qui flambe, par un poète crédule à de crédules auditeurs; il fallait, en un mot, conserver à la légende miraculeuse son caractère naïf et simple, et sa forme de récit; le refrain, sorte de moralité ou de réflexion salutaire faite à la fin de chaque stance par le conteur lui-même, remplissait toutes les conditions; ce fut donc avec raison qu'on le conserva. La ballade, nous l'avons dit, de simple rythme qu'elle était, devint un genre; aujourd'hui, après l'ode, elle tient le premier rang, et peut-être a-t-elle la plus belle part, puisqu'elle représente la poésie populaire, c'est-à-dire la poésie la plus vraie.

Par conséquent elle demande à être simple, imagée toutefois, car le peuple, qui est poète, est le seul qui ait gardé l'instinct du langage métaphorique; enfin, nous le répétons encore, elle doit se borner à raconter avec une foi aveugle; pour elle, la crédulité et l'ignorance, c'est le grandiose et la philosophie.

Venez, vous dont l'œil étincelle,
Pour entendre une histoire encore,
Approchez : je vous dirai celle
De Dona Padilla del Flor.
Elle était d'Alanje, où s'entassent
Les collines et les halliers....

Enfants, voici des bœufs qui passent:
Cachez vos rouges tabliers.

V. Hugo.

Dans cette ravissante ballade, le refrain est, comme vous voyez, une observation toute indépendante du récit; mais, comme nous le faisions remarquer, elle met en scène le conteur.

Voici une autre ballade où le refrain sert de moralité :

Six filles, six garçons du val de la Tempête,
Un soir d'Epiphanie, avaient pris rendez-vous.
Dans la grange isolée on but du poiré doux,
Et quand on apporta le gâteau de la fête,
Maint convive oublia le signe de la croix!
— Gardons la part de Dieu dans le gâteau des rois.

A. Cosnard.

Les vers de douze, de dix et de huit pieds conviennent à la ballade; ce n'est que par exception qu'on peut se servir de vers plus courts.

Le refrain n'est pas non plus une règle absolue; ainsi tout le monde connaît la magnifique ballade, *les deux Archers :*

C'était l'instant funèbre où la nuit est si sombre
Qu'on tremble à chaque pas de réveiller dans l'ombre
Un démon ivre encor du banquet des sabbats;
Le moment où, liant à peine sa prière,
Le voyageur se hâte à travers la clairière;
C'était l'heure où l'on parle bas.

Deux francs archers passaient au fond de la vallée,
Là-bas, où vous voyez une tour isolée,
Qui, lorsqu'en Palestine allaient mourir nos rois,
Fut bâtie en trois nuits, au dire de nos pères,
Par un ermite saint qui remuait les pierres
Avec le signe de la croix.

V. Hugo.

Mais, malgré ces remarquables infractions, on peut dire que la loi de la ballade est d'avoir un refrain. Qu'il lui reste au moins cela de son ancienne forme.

Voilà donc la ballade proprement dite.

On appelle encore ballade des odes burlesques ou simplement peu héroïques, comme celles qu'Alfred de Musset adressa à la lune :

C'était dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
La lune
Comme un point sur un i.

Un jeune poète de beaucoup de talent, Michel Carré, a fait une ballade à la mouche :

Dans quelle brise amie
Mouche au corsage noir,
Ma mie,
Voyages-tu le soir?

. . . . . .
C'est l'heure où chaque rose,
Sous un baiser du vent
Éclose,
T'offre un berceau mouvant.

Encore une fois, c'est fort improprement qu'on donne à ces sortes de poésies le nom de ballade; elles n'ont ni la forme de la ballade ancienne, ni le caractère de la ballade moderne; ce sont, nous l'avons dit, des odes burlesques.

Madrigal, épigramme et bout-rimé.

Madrigal.

Le rondeau et le sonnet, bien qu'abandonnés pendant plus d'un demi-siècle, n'ont pu vieillir, parce que ce sont des rhythmes qu'une fantaisie suffisait pour remettre en vogue, et que l'un des deux, le sonnet, est une forme admirable et vraiment nécessaire à la poésie.

Il n'en est pas ainsi du madrigal, qui, en réalité, n'est qu'un genre, et a dû disparaître avec la poudre, les paniers, les mouches, et surtout

les mœurs du dix-huitième siècle. Cependant, aurons-nous le courage de lui faire son procès? et s'il se trouve encore à notre époque un salon aux mœurs élégantes, où l'odeur du cigare n'ait pas pénétré, et que le madrigal s'y soit réfugié, devons-nous, avec un sérieux comique, lui crier: anathème?

Non, sans doute; bornons-nous à dire que la poésie n'a rien à voir au madrigal, dont l'esprit fait tous les frais.

Voici un madrigal du dix-huitième siècle:

Adam et le berger Pâris,
Tous deux pour une pomme,
Causèrent des maux infinis:
Chacun d'eux était homme.
Avec cet air discret et doux
Dont vous êtes ornée,
Adam l'aurait prise de vous,
Pâris vous l'eût donnée.

Emile Deschamps, qui est homme d'esprit aux heures où il n'est pas poète, en a fait un qui est ravissant:

Cet ouvrage en natte, humble écrin;
Voilà sous sa triple muraille,
Madame, comme en son chagrin,
Un pauvre prisonnier travaille.
Ah! si tous vos captifs tressaient ainsi la paille,
La paille deviendrait plus chère que le grain.

Epigramme.

Il est singulier qu'avec la légèreté d'esprit qu'on accorde aux Français, l'épigramme ne soit pas toujours restée en faveur. C'est une simple remarque que nous faisons, et nous sommes loin d'émettre un regret. En outre, il est plus étrange encore que le nombre des épigrammes françaises soit très-restreint; presque toutes sont des traductions de Martial.

En effet, comme le madrigal, l'épigramme n'a que l'esprit pour elle, mais ce n'est plus l'esprit galant, exquis, fin et inoffensif; c'est ce mauvais esprit qui sacrifie tout à un bon mot, qui ne voit que le côté grotesque et grimaçant des choses, et qui, malheureusement, s'il ne se formule plus en vers, est bien resté dans le caractère français.

Cependant, si, trop souvent, l'épigramme a été l'attaque venimeuse de l'esprit vulgaire contre les hautes pensées, elle a été aussi parfois une spirituelle vengeance du bon sens contre les ridicules; sous ce rapport elle est vraiment nationale, et nous devions en faire mention.

Ainsi :

> Eglé, belle et poète, a deux petits travers,
> Elle fait son visage et ne fait pas ses vers.

En général, l'épigramme doit se composer de deux vers seulement, au plus de quatre. Sinon elle est amenée avec trop de peine, et perd tout son sel.

Bouts-rimés.

Un mot seulement : les bouts-rimés sont un amusement de salon, où l'on peut déployer plus ou moins d'esprit et de prestesse, mais qui ne compte pas du tout en poésie.

Les versificateurs de l'Empire cultivaient fort le bout-rimé. L'Académie proposa même un prix de poésie pour une pièce de vers, dont elle imposa les rimes ; la seconde rime était un mot formé par la dernière syllabe de la première ; c'étaient les rimes : *missel*, *sel*, *bataille*, *tuille*, *enfer*, *fer*, *Pampelune*, *lune*, etc. Le sujet était Napoléon. Ce fut, nous le croyons, la seule poésie du temps qui se trouvât bien rimée.

Il est curieux de voir le grand génie de Mo-

lière aux prises avec le bout-rimé qu'on lui demandait sur le bel air :

Que vous m'embarrassez avec votre — grenouille
Qui traîne à ses talons le doux mot d' — Hypocras ;
Je hais des bouts-rimés le puéril — fatras,
Et tiens qu'il vaudrait mieux filer une — quenouille.

La gloire du bel air n'a rien qui me — chatouille,
Vous m'assommez l'esprit avec un gros — platras,
Et je tiens heureux ceux qui sont morts à — Coutras,
Voyant tout le papier qu'en sonnets on — barbouille.

M'accable derechef la haine du — cagot
Plus méchant mille fois que n'est un vieux — magot,
Plutôt qu'un bout-rimé me fasse entrer en — danse!

Je vous le chante clair comme un — chardonneret;
Au bout de l'Univers je fuis dans une — manse.
Adieu, grand prince, adieu, tenez-vous — guillaret.

Terza rima et ternaires.

Il est remarquable que nous avons emprunté beaucoup de rhythmes à l'Italie; et, du reste, que pouvions-nous faire de mieux que de nous adresser à ce peuple dont la langue est une musique ?

Mais le plus admirable de ces rhythmes est peut-être la terza rima, dont les lois, bien qu'un

peu compliquées, le sont avec une telle régularité, qu'une fois que le poète a commencé son tissu (l'expression va s'expliquer), plus rien ne l'arrête ni le gêne; son inspiration est aussi libre qu'avec l'alexandrin à rimes plates.

La terza rima se divise en tercets.

Dans le premier tercet, deux rimes pareilles formant le premier et le dernier vers, et au milieu desquelles se place une rime isolée, masculine bien entendu, si les deux autres sont féminines, et *vice versâ*.

Dans le second tercet, la rime isolée du premier trouve deux rimes pareilles, formant également le premier et le dernier vers, et que sépare également une nouvelle rime isolée, et ainsi de suite.

Afin qu'on nous comprenne plus aisément, nous allons donner une terza rima; nous sommes assez heureux pour pouvoir vous en citer une d'Émile Deschamps, qui est inédite :

Comme un poison subtil redoutons la pensée!
Moi, si j'avais vingt fils, ils auraient vingt chevaux
Qui, sous les grands soleils et la bise glacée,

Les emportant joyeux et par monts et par vaux,
Devanceraient la flèche et l'oiseau dans leurs courses;
Ils n'entendraient jamais parler de leurs cerveaux.

La matière partout leur créerait des ressources.

Tout leur serait festin ; leur soif, à tous moments,
Boirait le malvoisie ou l'eau froide des sources;

Des chiens de tous les poils les suivraient écumants;
Ils s'époumoneraient dans un cornet d'ivoire
A sonner le trépas aux sangliers fumants;

Des broussailles pour lit, un étang pour baignoire ;
Ils dormiraient beaucoup et rêveraient fort peu,
Se portant comme Hercule et mettant là leur gloire!

Puis l'hiver ils auraient et l'orgie et le jeu,
Tout ce qui ne sent point la science et l'école.
Des cartes, en voilà... Mais un livre, grand Dieu!

Un livre!... ils y pourraient trouver une parole
Qui desséchât leur sang, épouvantât leurs nuits,
Bouleversât leurs nerfs, rendît leur raison folle....

Ils pourraient devenir un jour ce que je suis.

Ainsi, vous le voyez, trois rimes féminines et masculines qui se croisent ; seulement, dans le premier tercet, se trouve une rime qui, forcément, n'a que deux vers ; et après le dernier tercet est jeté un vers isolé qui rime avec la rime isolée de ce dernier tercet, et arrête la pièce de vers, laquelle, sans lui, ne pourrait finir.

La terza rima est une tresse, dont le dernier vers est le nœud.

C'est à Théophile Gautier et à madame Amable Tastu que revient l'honneur de nous avoir

doté de ce rhythme, qu'ils ont pris, nous l'avons dit, à l'Italie ; toute la *Divine Comédie* de Dante est en terza rima ; et, à ce sujet, un jeune poète, Alexandre Cosnard, a écrit ces vers :

Chant étrange, où l'oreille est sans cesse en attente,
Où le repos rêvé s'éloigne à chaque pas,
Comme il fit pour mon ame en exil haletante.

Ces vers entrecroisés qui ne s'arrêtent pas,
Peignent bien des maudits l'éternelle Géhenne,
Et les cercles de maux des damnés d'ici-bas ;

Lieu sombre, où la douleur à la douleur s'enchaîne.
. . . . . .

Ternaires.

Les ternaires se composent tout simplement de tercets non croisés.

Ainsi : premier tercet, trois rimes féminines ;
Second tercet, trois rimes masculines ;
Et ainsi de suite.

Plus de cohésion, plus d'enchaînement, et beaucoup de monotonie. C'est l'alexandrin à rimes plates triplées, et rendu plus lourd et plus ennuyeux.

Nous croyons que les poètes trouveront beau-

coup de ressources dans la terza rima, et dans les ternaires fort peu. M. Auguste Barbier a fait pourtant un volume qu'il a intitulé *Les Ternaires;* nous y prenons cet exemple.

Terza rima-ternaire.

Nous avons dit que la terza rima et le ternaire, sont, pour nous, deux rhythmes nouveaux que nous avons empruntés à l'Italie. Il ne faut pas croire cependant que nos poètes du seizième siècle, qui avaient étudié si profondément la orme, ignorassent complètement ces deux rhythmes.

Nous trouverons, en effet, dans Clément Marot, une combinaison de la terza rima et du ternaire, qui a une grâce infinie.

Ce sont les trois rimes consécutives du ternaire, avec un petit vers qui fournit les trois rimes de la stance suivante, et qui, formant ainsi une chaîne jamais interrompue, donne à ce rhythme tout le charme de la terza rima.

Citons un exemple :

Douce santé, de langueur ennemie,
De jeux, de ris, de tous plaisirs amie,

Gentil réveil de la force endormie,
Douce santé.

Soit à ton los mon cantique chanté,
Car par toi est l'aise doux enfanté,
Par toi la vie en corps aggravanté
Est restaurée.

Tu es des vieux et jeunes adorée,
Richesse n'est tant que toy désirée.
De rien fors toy la personne empirée
Ne se souvient.

Et aussi tost que ta présence vient,
Etc.

CLÉMENT MAROT.

A la fin de cette poésie, Clément Marot a arrêté la chaîne, a noué son nœud comme nous le faisons pour la terza rima.

Où peux-tu être ailleurs si bien logée,
Reviens, secours de nature affligée :
Si te sera toute France obligée
Moult grandement.

Puis d'un tel roy (après l'amendement)
Tu recevras les grâces méritoires,
Et auras part à l'honneur mêmement

De ses futurs triomphes et victoires.

Ce rhythme, qui est fort beau, ne pourrait-il pas être nommé terza rima-ternaire ?

Clément Marot avait d'ailleurs imaginé un autre rhythme, où se trouve encore l'enchevêtrement de la terza rima :

Je l'ai receu de grâce honnestement.
De moy médit par tout injustement,
Et me blasonne!
Hélas! faut-il qu'après bon traitement
Un serviteur blasme indiscrètement
Sa dame bonne.

Que feront ceux qu'on chasse et abandonne,
Si ceux à qui le bon recueil on donne
Vivent ainsi?
Il faut d'amour que peine on leur ordonne,
Car plus à vous qu'à nulle autre personne
Touche ceci.

Si a tels gens faites grâce et merci,
Etc.

On remarquera que les petits vers d'une stance commandent les rimes des grands vers de la stance suivante, et ainsi de suite.

Pour ce rhythme, on peut terminer la pièce de vers après toutes les stances.

L'écho ou couronnée.

On a nommé ainsi des vers ordinairement de huit pieds, dont la dernière syllabe forme le vers suivant :

Ainsi, dans la chasse du Burgrave :

En chasse! — Le maître en personne
Sonne.
Fuyez! voici les paladins,
Daims.

Il n'est pour vous comte d'empire
Pire
Que le vieux Burgrave Alexis
Six.

C'est là ce que les vieux poètes nommaient plus particulièrement couronnée.

Quant à l'*écho*, ce genre de poésie n'est pas nommé ainsi sans raison, puisque l'écho y joue le principal rôle.

Le premier vers est une question adressée à la nymphe Écho, laquelle, en répétant la dernière syllable de ce vers, se trouve faire une réponse.

Echo, que ma voix te réveille.
Réponds à mes chants inédits.

L'ÉCHO.

— Dis!

Ta complaisance m'émerveille.
Que te chanterai-je surtout?

L'ÉCHO.

— Tout.

Oui, mais tout n'est pas bon à dire.
Etc.

La couronnée, on le voit, offre encore plus de ressources que l'écho, condamné à cet éternel dialogue. Avec la couronnée, on peut varier les rhythmes. Voici un exemple :

Le croissant des nuits se découpe,
Coupe
Que l'œil plonge en l'azur des cieux.
Toi qui le soir au bois t'égare,
Gare!
Car le bois est silencieux.

Ces sortes de tours de force ne peuvent être trop rares dans un volume de vers, attendu que la pensée s'y trouve au supplice. Mais à de pareils essais, le versificateur gagne beaucoup de souplesse et d'habileté.

La villanelle.

Vieux rhythme, d'une grâce et d'une naïveté charmantes, à qui plusieurs poètes modernes ont essayé de rendre la vogue.

Un exemple vaudra mieux que toutes les explications; voici le chef-d'œuvre des villanelles :

J'ai perdu ma tourterelle.
N'est-ce point elle que j'oi ?
Je veux aller après elle.

Tu regrettes ta femelle.
Hélas! ainsi fais-je, moi.
J'ai perdu ma tourterelle.

Si ton amour est fidèle,
Aussi est ferme ma foi.
Je veux aller après elle.

Ta plainte se renouvelle.
Toujours plaindre je me doi.
J'ai perdu ma tourterelle.

En ne voyant plus ma belle,
Plus rien de beau je ne voi.
Je veux aller après elle.

Mort que tant de fois j'appelle,

Prends ce qui se donne à toi.
J'ai perdu ma tourterelle.

Je veux aller après elle.

JEAN PASSERAT.

On remarquera que la villanelle est une sorte de terza-rima faite d'un bout à l'autre avec les mêmes rimes. Le premier et le dernier vers du premier tercet finissent à tour de rôle les tercets suivants. Seulement on doit s'arrêter sur un tercet finissant par le premier vers (J'ai perdu ma tourterelle), parce que le dernier vers (Je veux aller après elle) est destiné à former le nœud.

Le triolet.

De jeunes poètes ont essayé aussi de nous rendre le triolet; c'est pourquoi nous mentionnerons ce genre de poésie.

Citons d'abord pour être plus clair.

Il faut désormais filer doux;
Il faut crier miséricorde.
Frondeurs, vous n'êtes que des fous.
Il faut désormais filer doux.

C'est mauvais présage pour vous
Q'une fronde n'est qu'une corde.
Il faut désormais filer doux.
Il faut crier miséricorde.

SCARRON.

Ainsi deux vers, l'un masculin et l'autre féminin; puis un vers rimant avec le premier, puis le premier vers lui-même; ensuite deux vers ne se rattachant aux autres que par la rime, et enfin, en guise de refrain, les deux premiers vers.

Le triolet est plus naïf que fin; il est remarquable qu'il ressemble par la coupe à la musique des anciens couplets de vaudeville, des couplets carrés (Air : *T'en souviens-tu*, par exemple), où la dernière phrase musicale est absolument semblable à la première; ce qui, du reste, indique assez que le triolet, comme le lai, le virelai, etc., s'adaptait à un air consacré.

—

On a vu que nous n'avons parlé de ces vieux rhythmes qu'en tant qu'ils ont été employés par les poètes contemporains. C'est pour cette raison que nous passerons sous silence le lai, le virelai, le chant royal, etc., dont nous n'avons pas

trouvé d'exemples modernes; ce qui ne veut pas dire qu'ils soient dépourvus de grâce, et qu'on ne puisse s'en servir heureusement, surtout du virelai.

Mais nous avons dans les diverses stances des ressources rhythmiques bien plus fécondes et bien plus larges; et, sous ce rapport, il a été créé un nombre immense de rhythmes qui n'ont pas de nom, mais qui méritent d'être étudiés.

Quant à ceux que nous ont légués les vieux poètes, si l'on en excepte le sonnet et la terza-rima, il faut reconnaître qu'ils offrent, pour la plupart, des lois trop compliquées, gracieuses presque toujours il est vrai, mais aussi puériles quelquefois.

Nous avons dû les mentionner précisément parce qu'ils ont un nom, et qu'ils sont peu nombreux; malheureusement il faudrait un volume entier pour faire connaître les nombreux rhythmes nouveaux qui leur sont bien préférables.

Stances.

Donc, indépendamment des rhythmes déterminés et dont les lois viennent d'être posées, il

existe un très-grand nombre de stances, n'ayant aucune dénomination particulière, et que le poète crée à sa fantaisie.

Règle indispensable, il faut que ces stances soient faites avec un grand sentiment de l'harmonie; et tout poète qui n'est pas musicien dans l'ame doit fort s'abstenir de ces inventions.

D'abord, toute stance doit être courte, sans quoi l'harmonie échappe à l'oreille, comme dans le dithyrambe, que nous ne pouvons admettre au nombre des rhythmes.

Si l'on se sert dans l'ode d'une stance de douze vers, comme celle que nous avons citée : *non, l'avenir n'est à personne*, il faut remarquer qu'il s'y trouve deux rimes féminines triplées, ce qui soutient l'harmonie; par conséquent, cette stance est aussi saisissable comme musique, que si elle n'avait, ainsi que la stance ordinaire de l'ode, que dix vers seulement.

Puis, il convient de ne croiser ensemble que les vers qui s'harmonisent; ainsi, on ne saurait mêler le vers de sept pieds à l'alexandrin, ni le vers de cinq pieds au vers de dix, à moins que celui-ci n'ait la césure médiale. Nous avons déjà indiqué cet écueil, et croyons ne devoir pas insister.

Il serait trop long de citer toutes les stances

dont les poètes modernes ont enrichi la versification ; beaucoup sont heureuses, quelques unes ont été combinées au hasard par un besoin d'originalité peu raisonnée : en général, celles-ci n'ont pas trouvé d'imitateurs, la foule ayant toujours l'instinct de ce qui est harmonieux.

Du reste, c'est au poète à faire un choix, et, s'il veut créer, à se souvenir que le vers a une beauté musicale, et que, outre la mesure personnelle, il y a une autre mesure à observer dans sa combinaison avec les autres vers.

Croiser deux vers qui ne vont pas ensemble, c'est absolument la même chose que faire un vers faux.

CHAPITRE XI.

POÈMES ET ROMANS EN VERS

Poèmes.

Il est certaines personnes qui éprouvent une profonde désolation de ce que la France n'a pas encore d'épopée, en dépit des ambitieux efforts qui ont été tentés. On a écrit des volumes pour prouver que les Français n'ont pas la tête épique; — ce qui est une manière de consolation, puisqu'à l'impossible nul n'est tenu.

Si nous constatons qu'aucun des poèmes dont le dix-septième, le dix-huitième et même le dix-neuvième siècle ont voulu doter notre littéra-

ture, n'a passé à l'état de chef-d'œuvre, nous ne prétendons pas ajouter — tant s'en faut! — que le chef-d'œuvre ne se fera jamais; nous avons plus de foi dans l'avenir; nous croyons au poème, et même au poème épique : seulement, il est peut-être utile d'étudier sous quelle forme ce poème devra se présenter.

Bien entendu, ce n'est pas sous l'ancienne forme, la forme consacrée et qui est détestable. La division en douze chants a le tort de n'être pas une division, d'abord; — en effet, un sujet comporte trois parties, et peut en comporter cinq, comme dans le drame, au moyen de deux parties intermédiaires, ou davantage même, comme dans le roman; mais, vouloir astreindre invariablement cette division au nombre douze, cela n'offre pas de sens. — Tout sujet se trouve forcément divisé en trois parties, aucun ne l'est naturellement en douze. C'est donc là une règle arbitraire et puérile. Un poète est sans doute parfaitement libre de tailler douze chapitres dans son œuvre; mais qu'il y soit contraint, voilà l'absurdité.

Nous avons parlé de chapitres et avec raison, car un poème, à notre époque, ne pourrait plus se composer de chants. Il lui faudrait subir les transformations subies par l'ode et la ballade,

c'est dire que l'élément dramatique lui serait indispensable. Non-seulement, de chant qu'elle était, il faudra que l'épopée, parfois, se fasse récit, mais encore action.

En effet, nous avons vu que l'ode, qui est le chant lyrique par excellence, a dû elle-même admettre le récit et l'action, rompre sa cadence uniformément musicale, pour prendre l'accent simple et naturel de celui qui raconte, ou l'élan impétueux et la fougue de celui qui agit.

Dans ces conditions, le poème tiendrait de l'ode, par la hauteur de l'inspiration ; de la ballade, par la naïveté et le charme des croyances ; du drame, par son action énergique et vraie. Ses héros devraient être tout humains, grands avec leur faiblesse, d'autant plus grands qu'ils pourraient être faibles. Le plus beau poème qui existe, n'est-ce pas l'Evangile? Eh bien ! dans l'Evangile, Jésus, qui est fils de Dieu, a ses heures d'abattement et de découragement.

Donc, ne nous éloignons jamais de la vérité; la vérité seule est sublime. Ce qui n'est pas la vérité est pompeux et guindé, et ne peut plaire qu'aux intelligences incomplètes, aux hommes de faux goût.

Il ne faut pas croire non plus, comme on le professait jadis, que le merveilleux soit indis-

pensable au poème. Un des plus beaux sujets de poème qui existe, c'est Napoléon ; or, ici, le merveilleux est tout entier dans la réalité simple et nue. D'autres sujets, Jeanne d'Arc, par exemple, touchent par un côté à la légende ; c'est alors que nous demanderons au poète, comme dans la ballade, la foi naïve du vieux chroniqueur.

Il est bien entendu qu'ici nous ne prétendons pas poser des règles, et que nous nous bornons à donner des conseils.

Nous avons dit que le poème moderne devrait tenir de l'ode, de la ballade et du drame; par suite, comme on le pense bien, la forme se trouverait modifiée.

Ainsi, les rimes plates seraient consacrées presqu'exclusivement au récit.

Pour le chant, ce poème aurait les diverses stances de l'ode, les stances lyriques.

Enfin, pour l'action dramatique, le poète se servirait et du vers à rimes plates, qui est susceptible de mouvement, et des stances, et aussi, quand le sujet l'exigerait, du dialogue.

Cette variété de formes, non-seulement a pour elle la logique la plus rigoureuse, mais encore elle sauve de la monotonie. Le public a pris en haine la versification, et le public n'a

pas tout-à-fait tort, surtout à l'endroit du poème épique. Quoi! vous lui offrez un poème en douze chants, — pas un de moins, — tout un volume enfin en vers alexandrins, marchant deux par deux; douze chants de trois cents vers chacun, coupés par hémistiches égaux et d'une cadence uniforme! Et vous appelez cela de la versification! Que diriez-vous d'un opéra comme *Guillaume Tell*, écrit d'un bout à l'autre en phrases mélodiques de la même mesure?

Nous n'avons pas besoin de dire ce que doit être le poème dans sa partie lyrique; l'inspiration seule dicte le langage sublime que nous avons appelé *chant*. Dans les parties dramatiques, le poète, s'il use du dialogue, jugera, d'après le plus ou moins de réalité de la scène, s'il doit employer le dialogue chanté, — dialogue de la tragédie, — ou le dialogue parlé, — dialogue du drame. Mais c'est pour toute la partie que nous pourrions appeler le récitatif du poème, qu'il est important de ne pas tomber dans l'enflure et le faux goût.

Un simple récit ne veut pas être fait avec tout l'enthousiasme qu'on apporte dans les moments lyriques; il est un style simple, peu chargé d'ornements, qui ne dit que ce qu'il faut dire, et redoute beaucoup plus les épithè-

tes vides et oiseuses que le vers brisé ; un style clair que jamais n'embarrasse la moindre superfétation, et ce style est celui du récit dans le poème.

L'admirable traduction de Dante, par M. Antoni Deschamps, peut être offerte comme un modèle de ce style vigoureux, limpide, concis, aux beautés sévères, à la grâce chaste et pure :

O notre père ! toi qui te tiens dans les cieux,
Que ton nom soit béni ! Que ton règne à nos yeux
Paraisse ! — Donne-nous toujours la nourriture
Sans laquelle, ô mon Dieu ! notre pauvre nature
Ne peut pas avancer ou marche à reculons,
Dans cet âpre désert où tristes nous allons ;
Comme nous pardonnons les offenses passées,
Que nos fautes aussi là-haut soient effacées,
Et ne regarde pas à notre indignité.
Etc.

Tout, dans ce poème, est de cette grandeur simple et vraie, sans rien de pompeux ni de faux.

En terminant, remarquons que certaines odes de Victor Hugo sont de petits poèmes, avec la variété des rhythmes, le lyrisme, le récit et le drame; ainsi, *Le feu du ciel*, *Le duc de Reichstadt*, etc.

C'est, qu'en effet, le poème n'est que l'ode moderne, mais dans de plus vastes pro-

portions ; l'ode ne s'adresse jamais qu'à un homme, ou à un fait, à quelque chose d'isolé et de grandiose ; le poème, lui, représente un ensemble, grandiose aussi, mais plus complet : pour une bataille, par exemple, l'ode chante la victoire, mais le poème dit les causes de la bataille, dénombre les armées, se glisse dans les rangs, raconte la mêlée, et ne chante la victoire qu'en dernier lieu.

Romans en vers.

Quand nous avons reconnu que le poème en France n'existe pas, nous avons entendu parler seulement du poème épique, du poème historique, et non des poèmes de pensée ou de cœur, comme *Jocelyn*, œuvres auxquelles nous aimerions voir conserver le titre attrayant de roman; *Paul et Virginie*, ce livre magnifique, est bien un roman.

Ici, nous ne pourrions que répéter ce que nous avons dit pour le poème.

Varier les rhythmes à l'infini.

Conserver le vers alexandrin, non-seulement pour le récit, mais aussi pour les descriptions, et

surtout pour la satire. Barthélemy, dans sa *Némésis*, avait bien senti cette nécessité, en ce qui touche la satire; il lui est arrivé rarement de se servir de la stance.

Ne pas craindre d'employer le dialogue.

Ce qui n'empêche pas qu'on puisse faire un beau roman, comme *Jocelyn*, sans abandonner une seule fois le vers de douze pieds; mais M. de Lamartine, en se servant parfois de stances, n'aurait-il pas évité un peu la monotonie?

Quelques poètes ont imaginé de couper leurs romans en sixains, trois rimes féminines et trois rimes masculines pareilles, se croisant toujours de façons diverses et sans régularité.

En voici un exemple:

Je jure devant Dieu que mon unique envie
Etait de raconter une histoire suivie.
Le sujet de ce conte avait quelque douceur,
Et mon héros peut-être eût su plaire au lecteur.
J'ai laissé s'envoler ma plume avec sa vie,
En voulant prendre au vol les rêves de son cœur.

ALF. DE MUSSET.

Avec cette forme on peut arriver au même résultat qu'en variant les rhythmes; il y a même dans cette stance de six vers un certain laisser-

aller qui ne manque pas de charme; mais, chose singulière ! elle ne comporte guère que l'ironie.

On a encore coupé le roman en dizains, portant chacun son numéro. — Dans ce cas, le vers est tout simplement à rimes plates, et, tous les dix vers, on fait une séparation, lors même que le sens ne se trouverait pas complet à la fin de la stance.

Ainsi :

. . . . . .
C'est pourquoi, sans l'aller demander à sa porte,
Il détourna d'abord le coin du bois, en sorte

XXIII.

Qu'au bout de trente pas il était devant lui....

ALF. DE MUSSET.

Ne voyez encore là qu'un artifice de poète pour allécher son lecteur. Toute une page de vers bien serrée, bien compacte, est difficile à lire pour certaines gens, natures paresseuses et rebelles à l'art; mais dix vers, qu'est-ce que cela ? On lit un dizain, puis un autre, et, étapes par étapes, on arrive au bout du roman.

Nous croyons que la forme la meilleure, la plus convenable aux œuvres sérieuses, est l'a-

lexandrin ordinaire divisé en courts alinéas, et coupé de chapitres, de stances et de petits vers, s'entremêlant de dialogue au besoin.

Nous disions tout-à-l'heure que le sixain ne comporte guère que l'ironie; ajoutons ici que beaucoup de poètes ont fait des romans écrits d'un bout à l'autre d'un style burlesque, et dans lesquels tout ce qui est noblesse de sentiment, délicatesse de l'ame, tout ce qui doit être éternellement vénéré, tout ce qui, en un mot, est la poésie, se trouve parodié, raillé, bafoué, dans des vers lâchés, rimés par aventure, cyniques de remplissages et de chevilles, où l'enjambement, au lieu d'être une beauté, n'est qu'une négligence. Dans ces œuvres, il n'y a ni poésie, ni versification; mais, en leur place, un sentiment prosaïque vulgaire, de l'esprit de vaudeville et de la prose rimée.

Nous serions loin de proscrire du roman le comique, l'*humour*, ou même le burlesque; mais encore faut-il qu'il s'y trouve des pages sérieusement faites, et que l'œuvre contienne une pensée. Et puis, surtout, puisque nous ne devons nous préoccuper ici que de questions de formes, que le poète fasse un usage raisonné du déplacement de la césure et de l'enjambement, et n'entasse pas au hasard syllabes sur syllabes, se

contentant, pour unique travail, de les séparer douze par douze.

Beaucoup de poètes ont essayé du vers de la nouvelle école et n'ont pas su le faire.

Si nous laissions un instant les questions de forme, nous dirions :

Le roman en vers ne peut lutter avec le roman en prose pour les complications de l'intrigue, ni même pour l'étude profonde des caractères ; — qu'il l'emporte au moins par la poésie.

CONCLUSION.

INSPIRATION ET PROSODIE.

C'est avec une patiente analyse et une persévérance inspirée par une conviction profonde, que nous avons révélé tous les secrets si multiples, si intimes, si peu connus de la versification.

Nous avons prouvé, à ceux qui l'ignoraient encore, que les prétendues négligences de l'école moderne sont des beautés, et il est vraiment déplorable que les esprits superficiels prennent pour de l'incorrection chez elle ce qui, au contraire, est recherche et délicatesse exquise de forme.

Après le faux *bon goût*, pédant, exclusif et

guindé, qui, au dix-septième siècle, garrottant Racine, jetant quelques liens rudement secoués au fougueux génie de Corneille, et essayant en vain d'atteindre Molière, a pourtant fini par dominer la littérature, par l'enlacer dans une sorte de réseau, en dehors duquel il a bien fallu laisser l'audacieux et indompté auteur de *Tartuffe*; après le dix-huitième siècle, raisonneur et rebelle, qui, amassant décombres sur décombres, sapant la religion et la royauté, a, par un singulier hasard, laissé debout la vieille masure poétique, toute lézardée et chancelante; après les désastreuses époques littéraires de la République et de l'Empire, la poésie, si longtemps oubliée, devait se révéler comme un sens nouveau, et la versification était à recréer. Ce fut la tâche de l'école moderne.

Une œuvre pareille ne pouvait se faire en quelque jours; il a fallu bien des essais, bien des tâtonnements, bien des fautes même, avant qu'on pût ressaisir la perfection comme forme, et reconquérir la vérité et la véritable grandeur comme pensée. Ceux qui ont le plus fait pour cette admirable rénovation, n'ont pas d'un seul coup deviné tous les secrets, la lumière leur est venue peu à peu, par teintes graduées; c'a été un travail inouï de reconstruction. Dans les pre-

mières années de ce siècle, on était, en littérature, aussi loin de Molière, qu'en peinture on était loin de Raphaël et de Rubens, grâce à l'art pitoyablement faux de Boucher et de Watteau.

Aujourd'hui, ce travail est fait; pour un aussi rude labeur se sont trouvés des athlètes, et le mal est réparé.

C'est beaucoup sans aucun doute; mais ce n'est pas assez. Il ne faut pas que les conquêtes nouvelles restent le profit de quelques hautes individualités; il ne faut pas que les nouveau-venus aient à recommencer les rudes épreuves par lesquelles ont passé leurs devanciers. Il serait absurde de laisser aux jeunes poètes cette tâche ingrate et périlleuse, à laquelle la plupart d'ailleurs succomberaient. Des progrès ont été faits, ils doivent être appelés à en tirer parti. Oui, et c'est là un immense avantage de leur apparition tardive; en quelque temps ils peuvent acquérir cette science profonde de forme, que d'autres n'ont acquise que par la force d'intuition de leur génie, après de longues années d'études et de travail, après avoir, à travers ronces et buissons, remonté aux sources vraies du beau et de l'art.

Pour profiter de cette science, dira-t-on, il suffit de l'étudier dans les ouvrages des poètes

modernes. Non pas ! Le beau n'est point si saisissable. Nos grands peintres ne se contentent pas d'exposer leurs tableaux ; ils savent fort bien que la plupart des intelligences artistiques, tout en se rendant compte instinctivement des beautés qu'ils renferment, ne sauraient parvenir à découvrir ainsi, à la simple vue, les procédés de couleur, les secrets de la forme. Ce qui est grand et parfait, se trouve avoir une telle unité, qu'on admire le plus souvent sans parvenir à se rendre compte de cette admiration, et sans pouvoir la diviser sur les détails. Aussi les peintres tiennent-ils école ; et dans leurs ateliers, tous les trésors si péniblement amassés par eux sont mis à la disposition de leurs élèves ; ils ne gardent que ce qu'ils ne peuvent pas communiquer, — leur génie.

Eh bien ! pareil enseignement doit exister en littérature, et c'est pourquoi nous avons fait cette prosodie. Non pas que jusqu'à ce jour les maîtres aient jamais fait mystère de leurs découvertes, mais leurs paroles étaient dispersées, il convenait de les recueillir ; mais leurs doctrines avaient été révélées de loin en loin et par échappées, il convenait de les coordonner.

La grammaire, on le sait, ne se produit qu'après les grands écrivains ; de même la prosodie

ne doit se produire qu'après les grands poètes. Ce sont eux qui la font par l'instinct du beau et de l'harmonie, et c'est un mystérieux travail, dont eux-mêmes ne se rendent pas toujours parfaitement compte dans les détails infinis.

Maintenant, nous qui étudions leurs ouvrages, nous y trouvons des systèmes réguliers et pleins d'unité, et c'est tout simple; en effet, l'imagination et le cœur se trompent quelquefois; mais l'instinct ne se trompe jamais, il est invinciblement logique.

Ainsi, dans l'inspiration, aucun poète, de ceux que nous admirons, ne s'est dit : je vais rejeter pour la rime tous les mots sourds et voilés, et ne prendre que les mots sonores, colorés, ayant de l'originalité. Non, ils ne font pas ce calcul mesquin; mais un instinct secret d'harmonie et de couleur leur présente ces mots-là de préférence à d'autres.

De même pour la richesse de la rime : ils ont reconnu une fois pour toutes que la rime doit être riche, et c'est tout; ils n'ont pas compté sur leurs doigts le nombre de lettres pareilles dans deux mots qui rimaient, ils ont ainsi rimé par habitude prise, habitude devenue instinct : un poète qui rime bien, ne peut plus rimer mal.

Mais comme aucun poète de la nouvelle gé-

nération ne passera désormais par toutes les études littéraires que les maîtres de l'école moderne ont dû faire, comme ils ne sentiront pas le besoin impérieux d'aller chercher, dans les écrivains primitifs, les secrets essentiels et générateurs de la versification, ils n'arriveront pas par mille épreuves à la connaissance profonde de l'art, et à cette conviction que la rime riche est indispensable au vers français ; ils n'y verront qu'un obstacle , et, sous l'influence des pernicieuses doctrines littéraires qu'on puise avec l'instruction scholastique, ils croiront qu'il n'y a aucun inconvénient à négliger la rime.

Enfin, quand les poètes dramatiques de l'école moderne ont employé le vers brisé, ils comprenaient d'abord que c'était une nécessité du langage parlé ; et, en outre, ils sentaient bien que le vers gardait toujours une harmonie très-saisissable.

Mais pourquoi gardait-il cette harmonie? Il appartenait au prosodiste de le rechercher. Du moment qu'il y avait harmonie, il n'y avait donc pas désordre , comme l'affirmaient les esprits inintelligents. Les vers ainsi faits n'étaient donc pas de la prose rimée.

Cette réflexion nous amena à reconnaître que briser le vers alexandrin, ce n'était, comme

nous l'avons dit, qu'y introduire, au lieu de deux vers égaux de six pieds, des vers de quatre et de huit pieds, de cinq et de sept pieds, etc. De déduction en déduction, nous arrivâmes à décomposer le vers de huit pieds, de sept pieds et de six pieds. Une fois la main sur un anneau de la chaîne, tout le reste vint à nous.

Eh bien ! encore une fois, nous devions formuler en système cette vérité que tous les grands poètes connaissaient avant nous, puisqu'ils l'appliquaient ; seulement, ils savaient que le vers brisé est harmonieux ; la prosodie devait expliquer pourquoi, par quelles lois secrètes il reste harmonieux.

Ainsi, nous le répétons encore : l'inspiration ne doit pas RAISONNER ; mais il faut qu'elle SACHE. Il ne suffit pas aux jeunes poètes d'admirer pour savoir, il est nécessaire qu'on leur démontre. Une prosodie est donc un livre à lire une fois, à méditer consciencieusement; et du moment qu'on a reconnu la vérité des doctrines qu'elle contient, on doit se laisser aller à son inspiration, bien sûr que, désormais, l'instinct qui aura été réveillé en soi, ne laissera plus l'esprit se fourvoyer.

Si quelque poète, grand par la pensée, parvient, grâce à ce livre, à conquérir la forme, à compléter son talent, nous aurons donc fait une

œuvre éminemment utile, puisque les plus grands penseurs n'ont pu survivre quand ils n'ont pas eu la forme.

Une belle pensée, sans la forme, c'est une statue de plâtre que le temps mine, ronge, dégrade et fait tomber en poussière.

Avec la forme, c'est une statue de bronze.

En plâtre ou en bronze, cette statue peut être d'une exquise beauté et d'une grande pureté de lignes, — seulement l'une s'écroule et l'autre reste debout.

FIN.

TAYLOR INST. - OXFORD

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

Lettre de Victor Hugo à l'auteur. . . . . j
Préface d'Emile Deschamps. v
Introduction. 1

CHAPITRE PREMIER.

Vers simples et composés. — Théorie générale. . . . 19

CHAPITRE II.

Des différentes espèces de vers.. 29
— Vers de un pied. . . . . *Id.*
— Vers de deux pieds. 31
— Vers de trois pieds. 33
— Vers de quatre pieds. 35
— Vers de cinq pieds. 37
— Vers de six pieds.. 39

Pages.
— Vers de sept pieds. 41
— Vers de huit pieds. 44
— Vers de neuf pieds. 47
— Vers de dix pieds. 49
— Vers de onze pieds. 54

CHAPITRE III.

Vers de douze pieds. 56
— Vers de un et onze pieds. 61
— Vers de deux et dix pieds. 62
— Vers de trois et neuf pieds. 63
— Vers de quatre et huit pieds. 64
— Vers de cinq et sept pieds. 66
— Vers de six et six pieds. . . . . *Id.*
— Vers de sept et cinq pieds. 70
— Vers de huit et quatre pieds. 71
— Vers de neuf et trois pieds. 72
— Vers de dix et deux pieds. 73
— Vers de onze pieds et un pied. 74
Vers trimètre ou de trois fois quatre pieds. . . . . *Id.*
Observation importante. 76
De l'emploi de l'alexandrin brisé. 78
Vers de treize pieds. 81

CHAPITRE IV.

De la rime. 83
— Des rimes triplées. 102
— Du son de la rime. 104

CHAPITRE V.

De l'inversion et de l'enjambement. 120

CHAPITRE IV.

De l'harmonie imitative et de l'harmonie figurative. . 132

Pages.
— Harmonie imitative. 133
— Harmonie figurative. 138

CHAPITRE VII.

De l'hiatus. 143

CHAPITRE VIII.

Des diphthongues. 146

CHAPITRE IX.

Du choix des mots. 149

CHAPITRE X.

Des rhythmes. 152
— Ode. 153
— Dithyrambe. 159
— Iambe. 160
— Sonnet. 162
— Rondeau. 166
— Glose. 171
— Ballade. 172
— Madrigal. 178
— Epigramme. 180
— Bouts-rimés. 181
— Terza rima. 182
— Ternaires. 185
— Terza rima-ternaire. 186
— Echo ou couronnée. 189
— Villanelle. 191
— Triolet. 192
— Stances. 194

Pages.

CHAPITRE XI.

Poèmes et romans en vers. 197
— Poèmes.. . . . . *Id.*
— Romans en vers.. 203

CONCLUSION.

Inspiration et prosodie.. 208

FIN DE LA TABLE.

69701393

PROSODIE

DE

L'ÉCOLE MODERNE

PAR

WILHEM TÉNINT

PRÉCÉDÉE D'UNE LETTRE A L'AUTEUR

PAR VICTOR HUGO

Et d'une préface d'Émile Deschamps

PARIS

DIDIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS

1844

DU MÊME AUTEUR :

FLEUR DES FÈVES,

Roman.

LES FRANÇAIS SOUS LA RÉVOLUTION,

En collaboration avec M. AUG. CHALLAMEL.

POUR PARAITRE :

LES ÉCHAPPÉES DE SOLEIL,

Poésies.

LE JEU DE LA JALOUSIE,

Roman.

TYPOGRAPHIE DE A. HENRY, 8, RUE GIT-LE-COEUR.